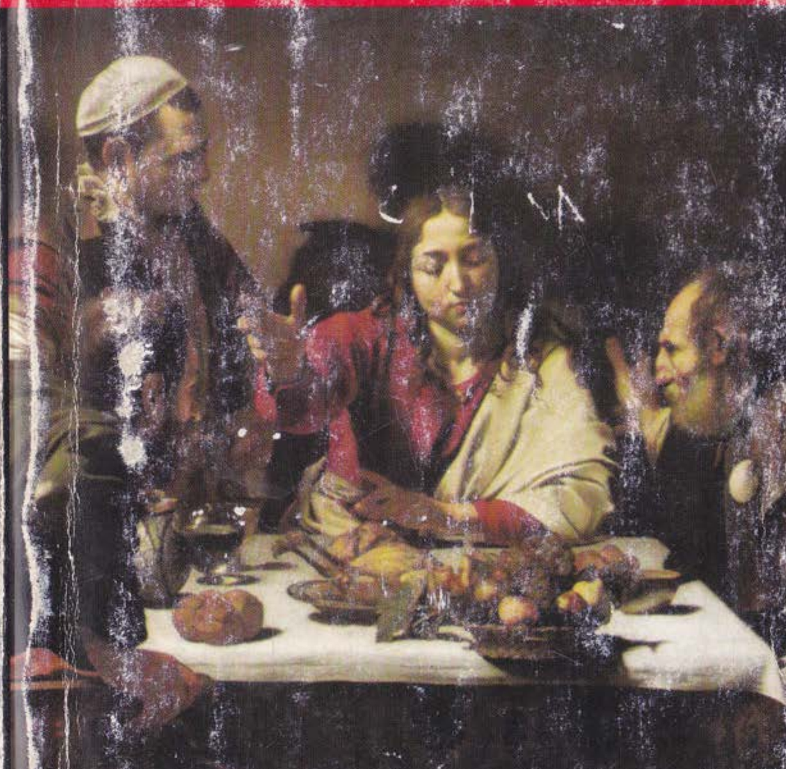
Alois Riegl

istoria artei ca istorie a stilurilor



Editura Meridiane

Biblioteca de artă

584

Teoria și filozofia artei

istoria artei ca istorie a stilurilor



Riegl este primul istoric de artă modern.

HERMANN BAUER

Scrierile lui Riegl cuprind, pentru prima dată în istoriografia de artă, un sistem de determinări ce se echilibrează reciproc și care face posibilă plasarea oricărei afirmații într-un context ordonator.

LORENZ DITTMANN

În teoria cunoașterii, presupoziția acestui *lucru în sine* a fost zdruncinată de Kant; în teoria artei, acest punct de vedere și-a croit drum abia prin acțiunea eficace a lui Alois Riegl.

ERWIN PANOFSKY

Lei 30000

ISBN 973-33-0373-9

CARTEA A APĂRUT CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII

ISBN 973-33-0373-9

Alois Riegl

istoria artei ca istorie a stilurilor

Antologie, traducere şi prefaţă de
RUXANDRA DEMETRESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1998

Traducerea textelor lui Alois Riegl a fost realizată în cadrul programului de traduceri finanțat de fundația Getty la Institutul pentru Științele Omului din Viena

Pe copertă:

CARAVAGGIO:
Cina de la Emaus (fragment)

ALOIS RIEGL ŞI ÎNTEMEIEREA DISCIPLINEI AUTONOME A ŞTIINŢEI ARTEI

Motto: Intrebarea: ce este adevărul? nu vizează numai domeniul cunoaşterii filozofice, aşa cum se crede în mod obişnuit, ci în egală măsură şi domeniul creaţiei artistice.

K. FIEDLER, *Naturalismul modern şi adevărul artistic*

Studiul de faţă, care prefaţează antologia textelor fundamentale ale savantului vienez Alois Riegl (1858-1905), traduse pentru prima dată în limba română, face parte din categoria aşa-numitei *Geschichte der Kunstgeschichte*, acea metaistorie a artei, al cărei scop este pe de o parte evidenţierea contribuţiei pe care istorici şi teoreticieni au adus-o, de-a lungul timpului, la cunoaşterea şi înţelegerea fenomenelor artistice, iar pe de altă parte, cercetarea condiţiilor de apariţie şi dezvoltare a doctrinelor privind arta, filiaţiile, constituirea şi „fructificarea" lor de către posteritate. Căci, aşa cum remarca Guido Morpurgo-Tagliabue, vorbind despre doctrinele estetice, acestea „nu rezultă din reflecţia asupra unor anumite modele artistice, chiar dacă apar din acestea şi în legătură cu ele, ci se trag din alte teorii, prin simpatie şi prin contrast"[1].

Privită din acest punct de vedere, soarta gândirii istorice şi teoretice riegliene – de la elaborarea ei, în ultimele decenii ale veacului trecut şi până azi – apare oarecum contradictorie. Importanţa sa pentru constituirea disciplinelor moderne de cercetare a istoriei şi teoriei artei, a fost şi este unanim recunoscută. În 1929, prefaţând volumul ce reunea articolele lui Riegl apărute în publicaţiile vieneze, Hans Sedlmayr declara că autorul acestora „departe de a fi un clasic demodat, este purtătorul unor idei, care încă în contemporaneitate acţionează

în toate ramurile științei artei"[2]. Cu doi ani înainte, în studiul introductiv ce însoțea a doua ediție a *Industriei artistice romane târzii (Spätrömische Kunstindustrie)*, Emil Reisch afirma că opera savantului vienez va forma întotdeauna „un model de cercetare științifică"[3]. Într-adevăr, Gombrich însuși – care, așa cum singur mărturisea, nu manifesta nici o simpatie pentru tipul de idei promovate de Riegl – avea să admită că reprezintă „cea mai ambițioasă încercare făcută vreodată de a interpreta întregul curs al istoriei artei în termenii schimbării modurilor de percepție"[4]. La rândul său, Lorenz Dittmann îl considera pe Alois Riegl creatorul primului *sistem* de istoria artei[5], iar Hermann Bauer îl proclama „primul istoric de artă modern"[6], care marchează o nouă etapă a disciplinei, aceea de istorie a artei ca istorie a stilurilor.

Dacă este, deci, indiscutabil, că fiecare istoric de artă, care-și tratează cu seriozitate profesiunea, „cunoaște numele lui Riegl și poate enumera cel puțin operele sale principale"[7], este discutabil însă că metoda de cercetare a savantului vienez este cunoscută exhaustiv, sau că această cunoaștere se întemeiază pe cunoașterea nemijlocită a textelor riegliene. Paradoxal, multe dintre criticile adresate lui Riegl de-a lungul vremii sunt adesea infirmate de argumentele existente în însuși sistemul său, iar unele dintre conceptele sale au devenit în asemenea măsură un bun comun al disciplinei (se vorbește curent de *voința artistică [Kunstwollen]* a unei epoci, comunități, personalități), încât li se uită, adesea, apartenența, așa cum ideile kantiene, ce au revoluționat filozofia și – implicit – estetica, au fost preluate chiar de adversari aparent incompatibili cu ele. Apropierea Kant – Riegl nu este întâmplătoare: Panofsky menționa, într-unul din studiile sale de tinerețe, că rolul lui Riegl în teoria artei este asemănător celui kantian în teoria cunoașterii[8].

Ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în care-și desfășoară activitatea Alois Riegl, marchează, pentru istoria disciplinelor moderne de cercetare a artei – a artelor plastice îndeosebi –, momentul de efervescență, fructuos și confuz totodată, al căutării unor noi căi de

abordare a artei, diferite de cele întreprinse de estetică, așa cum se constituise începând cu Baumgarten. Pe la 1870 „știința speculativă părea moartă", iar în Germania mai ales, obosită de peste un veac de construcții abstracte, izvorâte din meditația apriorică asupra artei, se afirma puternic metoda științifică: metafizicii „în criză" îi ia locul știința în plină ascensiune. Noua exigență, imperativă, a epocii, o constituia precizia afirmațiilor, bazate pe cunoașterea specializată a faptelor. Așa cum avea să remarce inspirat Blaga, „după falnica prăbușire a idealismului, a urmat un spirit cultural, dominat de lozinca specialismului"[9]. Supremația științei în estetică se afirmă prin cercetările psihologului G.T. Fechner, a cărui *Vorschule der Aesthetik (Preșcoala esteticii)* (1876) inițiază estetica *von unten*, întemeiată pe metoda inductivă, în opoziție cu estetica *von oben*, care cultiva deducția speculativă. Se absolutiza astfel, către sfârșitul veacului trecut, vechea distincție dintre filozofia frumosului și știința artei – a căror dezvoltare paralelă datează din antichitatea greacă, de la opțiunea platonică și cea aristotelică – cu prețul dezintegrării obiectului esteticii însă, a cărui unitate va încerca s-o refacă, la începutul secolului, Max Dessoir prin formularea conceptului *estetica și știința generală a artei*. Pregătită prin studiile lui Gottfried Semper și Konrad Fiedler, știința artei se constituie desprinzându-se de estetică; dacă obiectul acesteia din urmă este frumosul, arta trebuie să devină obiectul de cercetare a unei noi discipline, autonome. Fiedler refuză să suprapună frumosul cu arta și-și propune să construiască *teoria artei*, care izvorăște și este dependentă de dezvoltarea artistică. Alois Riegl, la rândul său, afirmă în *Gramatica istorică a artelor plastice (Historische Grammatik der bildenden Künste)* că istoria artei s-a elaborat la început cu ajutorul esteticii, care i-a stabilit trei mari capitole (arhitectura, sculptura și pictura, la care s-a adăugat ulterior al patrulea, al artelor decorative). A doua fază în constituirea acestei discipline ar reprezenta-o cercetările specializate pe fiecare domeniu în parte, iar refacerea de sinteză a datelor acumulate va fi dirijată nu

de estetica „moartă de mult", ci de o disciplină nouă, ce s-ar putea defini ca *estetica modernă*[10]. Desemnată mai corect – şi consacrată – ca *teoria artei,* i se va reclama, mereu, de acum înainte, autonomia, căci, aşa cum scria Worringer în 1919, „o separare categorică între estetică şi teoria obiectivă a artei este cea mai vitală cerinţă a unei cercetări serioase în domeniul ştiinţei artelor"[11].

Dintre toate obiecţiile adresate esteticienilor de către promotorii noului spirit scientist, justificat rămâne reproşul întemeiat pe sărăcia, uneori uimitoare, a cunoştinţelor concrete de istoria artei, a artelor plastice mai ales, pe care aceştia le posedă. Iniţierea disciplinei autonome a ştiinţei artei a redimensionat cercetările specializate ale fenomenelor artistice, studiul analitic şi comparativ al operelor de artă. Pe de altă parte, ştiinţa artei se justifică numai în măsura în care formulează concepte şi impune criterii ale cercetării faptelor artistice. Max Dessoir definea ştiinţa artei tripartit: istorică, sistematică şi generală, cea din urmă nedelimitându-se precis de estetică. Pentru Riegl, istoria artei ca ştiinţă nu se poate mulţumi cu prezentarea şi datarea faptelor, ci trebuie să cerceteze izvoarele lor, fiecare operă fiind în acest sens efectul unei anumite cauze originare[12]. Panofsky avea să fundamenteze istoria artei ca ştiinţă a interpretării, al cărei scop îl constituie cunoaşterea principiului ultim, definit în descendenţă direct riegliană, voinţa artistică (*Kunstwollen*)[13].

Istoria artei care cultivă numai cunoştinţele despre artă rămâne la nivelul ştiinţei despre lucruri (*Dingwissenschaft*), operând inconştient cu principii teoretice străine şi, abia atunci când acceptă problemele elaborate de teoria artei ca unice criterii adecvate ale cercetării, încetează a mai fi o simplă demonstraţie şi traducere a angrenajului material de fapte artistice, transformându-se dintr-o ştiinţă despre obiecte – ca disciplină istorică – într-o disciplină nouă, interpretativă. Analizele frumosului artistic – aşa cum apar în scrierile lui Riegl – aparţin tocmai acestui gen de cercetări interpretative. În descrierea fiecărei opere în parte, savantul vienez insistă

asupra elementelor esenţiale, care-i sunt necesare pentru a reface evoluţia stilului şi pentru a enunţa legile generale ce guvernează dezvoltarea tuturor artelor. Sarcina istoriei artei ca ştiinţă – afirmă Riegl în 1902 în articolul programatic *O nouă istorie a artei (Eine neue Kunstgeschichte)* – o constituie încadrarea fiecărei opere individuale într-un concept general al stilului, pentru că numai astfel ea îşi va pierde caracterul incognoscibil şi – odată efortul de cunoaştere îndeplinit – , va face loc plăcerii estetice, care poate sesiza specificul, irepetabilul ce-i alcătuieşte substanţa intimă[14].

Elementele de teoria artei existente în lucrările lui Riegl se urzesc din analizele concrete ale operelor de artă, din cercetarea lor comparativă. Pentru aceasta, savantul şi-a impus cunoaşterea universală a istoriei artei într-un spirit obiectiv; cel mai bun istoric de artă – îi mărturisea el lui Max Dvořáck – este acela care nu are gust personal, pentru că el trebuie să găsească criteriile obiective ale dezvoltării istorice[15]. Discuţia despre subiectivitatea gustului şi obiectivitatea indispensabilă istoricului de artă redimensionează în secolul nostru dezbaterea despre statutul însuşi al istoriei artei. Acesta este contestat de unii esteticieni ca Etienne Souriau de pildă, care afirma că nu poate exista decât o istorie a gustului, atunci când ia în consideraţie ceea ce diversele epoci au proclamat ca ideal din punct de vedere artistic, sau o istorie ce serveşte ca punct de referinţă pentru exprimarea sensibilităţii moderne, atunci când aceasta din urmă impune istoriei criteriile gustului[16]. Lionello Venturi, în introducerea la *Istoria criticii de artă,* reproşa celor ce profesează istoria artei lipsa de criterii în prezentarea materialului, absenţa efortului către judecăţi de valoare[17]. Obiectivitatea proclamată de Riegl nu înseamnă – ca în cazul evocat de Venturi – renunţarea la idei şi rămânerea comodă la nivelul faptelor, ci doar depăşirea normelor esteticii clasicizante, efort necesar pentru cercetarea şi reabilitarea epocilor considerate – conform normelor acesteia – „decadente". În acest sens, Riegl renunţă la gust nu pentru că nu-l are, ci, pentru că teo-

reticianul – aşa cum îl definea Tagliabue – îl caută, propunând în schimb o problematică în măsură să determine un anumit gust[18]. Lucrările riegliene despre antichitatea postclasică sau despre arta barocă pregătesc gustul pentru acea lungă serie de valorificări prin care veacul nostru îşi lărgeşte „muzeul imaginar", contribuind la ceea ce Blaga numea elasticizarea sensibilităţii europene. Funcţia lui Riegl azi în istoria disciplinei moderne de cercetare a artei este de precursor; activitatea lui a avut însă, în epoca desfăşurării sale, un caracter fundamental novator.

Istoria artei s-a constituit ca disciplină autonomă în secolul trecut, dezvoltându-se în cele trei direcţii fundamentale ale istoriei culturale, istoriei dogmatice şi esteticii dogmatice[19]. Prima izvorăşte din romantism şi pasiunea acestuia pentru trecutul naţional, mulţumindu-se să elaboreze, pe baza unor cronologii aproximative, paralele între viaţa culturală şi artistică a diferitelor epoci. Reprezentantul de frunte al acestei direcţii este Karl Schnaase, autorul unui impresionant tratat general de istoria artei (*Geschichte der bildenden Künste,* opt volume publicate între 1843 şi 1864), rămas neterminat, oprindu-se cu expunerea la Renaştere. Pentru Schnaase, artele plastice reprezintă parte integrantă a istoriei culturale, cărora le dedică ample capitole introductive. Aceeaşi concepţie complexă privind unitatea evoluţiei istorice şi culturale se regăseşte la Jakob Burckhardt, reprezentantul clasic al celei de a doua tendinţe, definită de Dvořáck ca istoric-dogmatică, pentru că priveşte istoria artei din perspectiva valorilor absolute, transpunând în artă „religia hegeliană" a Ideii. Pentru Burckhardt, istoria este determinată de raportul dialectic dintre politică, religie (instituţionalizată prin biserică) şi cultură, analizele lui aplecându-se cu precădere asupra fenomenelor culturale. Substanţa concepţiei burckhardtiene se poate reduce *ad finem* la schemele hegeliene ale filozofiei istoriei văzute dialectic. Istoria este pentru Burckhardt evoluţie constantă, dezvoltare, în care un rol determinant îl joacă personalităţile individuale. Există

însă în gândirea autorului şi o dimensiune pozitivistă, concretizată în consideraţia acestuia pentru ştiinţele naturii, fără a accepta metodele pragmatice în domeniul istoriei (Droysen). Cea de a treia direcţie fundamentală – dominantă în a doua jumătate a veacului trecut – este cea estetic-dogmatică, al cărei reprezentant fundamental a fost Gottfried Semper.

Alois Riegl, care-şi desfăşoară activitatea în acest context al dezvoltării disciplinei istoriei artei, are unele afinităţi, indirecte, cu metoda lui Jakob Burckhardt – mediate şi de maestrul de istorie universală Max Büdinger – concretizate în *Gramatica istorică a artelor plastice* prin încercarea de a încadra fenomenele artistice în ambianţa spirituală, istorică şi culturală care le-a generat. Se deosebeşte totodată fundamental de Burckhardt, pentru că în lucrările sale creaţia artistică nu riscă niciodată să fie considerată un fenomen secundar, o oglindire materială a gândirii abstracte. Pe de altă parte, Riegl a fost un adversar neobosit al metodei materialiste de cercetare a artelor plastice, care se străduia să reducă fenomenele artistice la legi de dezvoltare mecanică.

Lucrările riegliene au avut, în epoca apariţiei lor, un rol polemic, autorul lor asumându-şi explicit misiunea critică în raport cu predecesorii săi; căci, aşa cum scria în *Problemele stilului* „... suprema sarcină a oricărei cercetări istorice şi implicit de istoria artei este analiza critică"[20].

Astfel, *Problemele stilului* au fost concepute ca răspuns la teoria materialistă semperiană, iar *Industria artistică romană târzie* şi *Apariţia artei baroce la Roma* au reprezentat polemici strălucite cu normele esteticii clasicizante de stabilire a valorilor şi ierarhizare a stilurilor. Operele lui Riegl au o dublă însemnătate: pe de o parte au contribuit fundamental la înlăturarea prejudecăţilor materialiste şi clasicizant-dogmatice, iar pe de altă parte au iniţiat direcţii moderne de cercetare a artei. *Problemele stilului* poate fi considerată cap de serie al unei direcţii formaliste în istoria artei, *Industria artistică romană târzie* şi *Apariţia artei baroce la Roma*

marchează epoca recuperării stilurilor „decadente" sau pur şi simplu necunoscute (astfel Dvořáck inaugurează problema manierismului, iar secolul nostru debutează prin descoperirea artelor extra-europene etc.). *Gramatica istorică a artelor plastice* este, înaintea faimoasei lucrări a lui Dvorack, prima istorie a artei înţeleasă ca „istorie a spiritului" (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*).

Lucrările lui Riegl nu s-au constituit într-un corp unic de doctrină şi nu au alcătuit un edificiu ambiţios, un *Lehrgebäude* cu program prestabilit. Ideile savantului vienez s-au formulat pe cale empirică şi nu prin speculaţii apriorice, abstracte asupra artei (Riegl era adversarul oricărei generalizări doctrinare, în sensul sistemului winckelmanian de exemplu). Pe de altă parte, ele se formează „în flux continuu"[21], diferenţiindu-se în funcţie de materialul concret, istoric, din care se urzesc. Riegl îşi revizuia atitudinea teoretică cu fiecare problemă nouă pe care o aborda; sistemul său se încheagă armonios abia către sfârşitul activităţii, ca urmare a unei îndelungi experienţe, nefiind niciodată patul procustian de măsurare a rezultatelor cercetării.

Este dificil de delimitat fazele, precis şi diferenţiat constituite, ale gândirii riegliene, dar aceasta poate fi urmărită în evoluţia ei prin lucrările fundamentale care au generat-o. Analiza activităţii lui Riegl trebuie să pornească aşadar de la cercetarea fiecăreia dintre operele sale şi nu de la prezentarea problemelor şi conceptelor comune.

Problemele stilului, publicată în 1893, încununează ceea ce s-ar putea defini drept prima etapă a activităţii lui Riegl, sintetizând, într-un sens superior, cercetările acestuia din cadrul muzeului vienez. Problema care l-a preocupat pe Riegl în această perioadă a fost relaţia dintre ornamentul oriental şi cel clasic. El demonstrase că ornamentica covoarelor orientale nu era, aşa cum se credea în epocă, o creaţie indigenă, că, dimpotrivă, ornamentul bizantin şi cel islamic au o origine comună în ornamentul clasic, arabescul arab nefiind decât o formă orientalizată a palmetei clasice. În *Problemele stilului*, Riegl demonstrează continuitatea ornamentelor florale din arta egipteană şi a Orientului mijlociu antic în arta clasică greco-romană şi, mai departe, în arta bizantină şi islamică. Această concluzie constituie dovada continuităţii artistice în istorie, *Stilfragen* reprezentând în acest sens tentativa – suprem ambiţioasă – de a ilustra o evoluţie neîntreruptă de cinci milenii. Pentru a putea demonstra ideea continuităţii, Riegl trebuia să elimine mai întâi teoria meterialist-tehnicistă a originii artei şi evoluţiei stilurilor, să minimalizeze rolul factorilor exteriori, pentru a putea explica schimbările stilistice în termenii unei evoluţii interne, organice, ca pe o dezvoltare relativ autonomă.

În introducerea lucrării, sugestiv subintitulată „principii fundamentale pentru o istorie a ornamenticii", Riegl schiţează o pledoarie în favoarea existenţei autonome a unei istorii a artelor ornamentale[22]. Cauzele care au dus la ceea ce el numeşte paralizarea cercetării în domeniul artelor decorative se datorează apariţiei, în deceniul al şaptelea al veacului trecut, a concepţiei materialiste despre originea şi dezvoltarea artelor, al cărei autor, Gottfried Semper[23], a urmărit dezvoltarea artei nu din punct de vedere al procesului artistic (privit ca psihologie a artistului sau ca proces gnoseologic), ci în evoluţia istorică a tehnicilor de creaţie, de la primele realizări practice (ţesături, arme, unelte) până la formele superioare ale arhitecturii, sculpturii şi picturii. El şi-a propus astfel elaborarea un sistem tipologic, nu istoric, criteriul determinant fiind cel tipologic (*Kunstwerden*), nu cronologic. Instinctul artistic uman se manifestă plenar în artele minore şi utilitare ca ţesutul, în care se stabileşte un cod precis de reguli estetice, care la rândul lui constituie baza de formare a artelor superioare. Semper studiază procesul artistic în această fază – să-i spunem primară – şi crede că-i poate determina principiile: materialul folosit, tehnica de lucru şi scopul practic. La baza acestui sever determinism se află o concepţie naturalistă şi panteistă; creaţia artistică răspunde unor condiţii for-

male ale frumosului, identice cu cele care guvernează creațiile naturii: simetria, proporția, ordinea. Aceste concepte – cu o îndelungată tradiție, de la gândirea greacă încoace – sunt deduse de Semper din formele de organizare ale lumii cristalelor, plantelor și animalelor. Arta este o prelungire a evoluției naturale, ale cărei principii le reproduce în microcosmosul operei și se naște din experiența omenească cea mai apropiată de natură, a primitivilor. Dacă fundalul teoriei semperiene reconstituie, în mod surprinzător, conceptul de sorginte plotiniană al operei de artă ca microcosm (conform analogiei operă-cosmos) concluziile sunt originale: arta se caracterizează prin capacitatea de imitare tehnică (*Kunstmögen*) a naturii. Arhitectura este „mama tuturor artelor" – Semper era el însuși arhitect – și s-a dezvoltat din elementele pregătite de meșteșugul țesutului, olăritului, cioplitului în lemn și prelucrării metalelor, iar toate artele minore derivă, la rândul lor, din textile.

Semper elaborează o ipoteză a originii artei din tehnicile țesutului și împletitului: concluzia este că prima formă artistică a fost geometrică, abstractă. Stilul geometric apare spontan pe tot globul – prima ipoteză a demonstrației –, concretizat în motivele simple derivate din tehnicile de țesut și împletit – a doua ipoteză -. În *Problemele stilului*, Riegl dedică primele două capitole analizei critice și „demolării" teoriei semperiene, infirmând atât ipoteza despre rolul tehnicii în apariția ornamentelor geometrice, cât și ipoteza preeminenței artei abstracte asupra celei naturaliste.

Orice formă de artă, afirmă Riegl, inclusiv cea decorativă, este indisolubil legată de natură: „la baza fiecărei imagini artistice stă o imagine a naturii, fie că artistul a reprodus-o inalterată, fie că a transformt-o după necesitățile și plăcerile sale"[24]. Dependența artei de natură este cel mai explicit afirmată în operele de sculptură ce reproduc obiectele lumii externe în toate cele trei dimensiuni. Apoi basorelieful a pregătit calea convenției în artă, care va culmina în reprezentarea plană și

descoperirea conturului: „în sfârșit se ajunge la figurarea liniei ca formă artistică autonomă"[25].

Analizând prima ipoteză a teoriei semperiene, Riegl afirmă că originea spontană a ornamentelor geometrice nu poate fi cu totul negată, dar „factorul istoric este determinant", pentru că „unele popoare le-au precedat pe altele. Așa cum în toate epocile sunt indivizi care se disting de contemporanii lor"[26]. Riegl nu neagă, de asemenea, rolul tehnicii în crearea operei de artă, dar îl afirmă într-un sens cu totul diferit de Semper: nu tehnica este cauza originară (*Urgrund)* a apariției artei, ci o anumită voință artistică[27]. În acest context explicit, Riegl formulează pentru prima dată conceptul fundamental al îndelungatei sale meditații pe marginea fenomenelor artistice: intraductibilul aproape *Kunstwollen,* imperfect interpretat aici ca „voință artistică". Istoria artei se prezintă așadar ca o luptă continuă cu materia, iar factorul activ al evoluției formelor este „gândirea creatoare, care tinde să-și lărgească sfera de acțiune și capacitatea figurativă"[28].

Cercetarea artei ornamentale este mai sigură atunci când se apleacă asupra motivelor de origine vegetală. Înaintea lui Riegl, Goodyear demonstrase în lucrarea *The Grammar of the Lothus (Gramatica lotusului),* publicată la Londra în 1891, că arta ornamentală antică se inspiră și dezvoltă motivul lotusului din Egiptul antic. Cauza acestei continuități era considerată a fi simbolismul, răspândirea cultului soarelui, autorul radicalizând astfel concepția despre originea magico-religioasă a artei. Savantul vienez amendează și această teorie, considerând că simbolismul a avut o importanță majoră în constituirea primelor forme de artă și mai ales a semnificațiilor acestora, dar nu a fost factorul absolut care a determinat dezvoltarea lor. Planta, spune Riegl, devine ornament prin influența religiei, dar „fiecare simbol poartă cu sine predestinarea de a deveni ornament"[29], atunci când – am putea adăuga, reluându-l pe Mircea Eliade – lumea se desacralizează. Eroarea lui Goodyear – și în egală măsură cea semperiană – este „de a nu da

credit mişcărilor pur psihic-artistice în crearea formelor ornamentale"[30]. Riegl acceptă că la originile ei arta a avut o valoare sincretică, îmbinând, nediferenţiate între ele, semnificaţiile religioase, estetice şi practic-utilitare. Pentru a demonstra continuitatea evoluţiei artistice a artelor ornamentale, el a urmărit metamorfoza unor motive ca de pildă acantul, cel mai semnificativ pentru ilustrarea modului de „naturalizare a stilizării"[31]. Respingând anecdota lui Vitruvius privind apariţia ornamentului de acant, Riegl afirmă că, departe de a se prezenta în istoria artei sub chipul unui *Deus ex machina,* motivul acantului se încadrează într-un complex inextricabil de conexiuni proprii procesului de dezvoltare a artei antice, nefiind altceva decât palmeta transpusă în reprezentare plastică, naturalistă (palmeta fiind la rândul ei derivată din motivul lotusului egiptean). Ceea ce desparte ornamentica greacă de cea orientală este descoperirea vrejului şi implicit a euritmiei; motivele florale greceşti sunt de origine orientală, dar structurarea lor în compoziţii ritmice este originală. Mai târziu, Orientul s-a hrănit din arta rafinată a Greciei clasice, neacceptând însă tendinţele naturaliste manifestate plenar în reprezentarea cea mai veridică a acantului, asimilând în schimb formele elenistice, perpetuate în timpului Imperiului roman, mai ales în Grecia şi Asia Mică. Există, aşadar, o continuitate între arta greacă şi cea bizantină şi islamică, arabescul, considerat în general principala trăsătură a artei ornamentale, fiind de fapt o stilizare a vrejului.

Demonstrând principiul continuităţii artistice de-a lungul istoriei, lucrarea lui Riegl introduce o nouă dimensiune a raportului dintre artă şi realitate, prin teza că experienţa vizuală a artistului devine fructuoasă numai atunci când corespunde cerinţelor stilistice ale epocii lui: acantul nu a fost folosit ca ornament în arta decorativă decât atunci când reprezentarea naturalistă a fost posibilă, transformând palmeta în acant.

Istoria ornamenticii fiind înţeleasă de Riegl ca „probleme de stil", ne putem întreba dacă opţiunea pentru

artele decorative nu i-a fost sugerată de distincţia kantiană între frumosul liber şi frumosul aderent. Lorenz Dittmann consideră că la Riegl ornamentica era cea mai sigură cheie pentru cunoaşterea perioadelor stilistice, afirmate apoi ca universal-valabile[32]. Dimpotrivă, am spune că studiul ornamenticii i-a permis lui Riegl să-şi concentreze atenţia exclusiv asupra calităţilor formale, eliberate de „conţinut": *pulchritudo vaga* devine *das eigentlich Bildkünstlerische des Kunstwerks* şi este definit ca element fundamental al operei de artă. În Grecia, ornamentul devine „formă frumoasă şi reprezentativă într-un fel armonic", iar conţinutul se împleteşte cu forma, „cu scopul de a fi plăcut"[33]. Există – în această ultimă afirmaţie – un reflex al esteticii clasice, dar *Problemele stilului* constituie în primul rând o istorie a *formei* artistice în dezvoltarea ei milenară şi totodată, mai mult decât toate celelalte lucrări riegliene, o primă mărturie a formalismului în istoria artei.

Tabloul transformării stilurilor creat de Riegl este adânc în semnificaţii. Fiecare stil îşi creează propriile probleme, determinând conflictele pe care noi răspunsuri stilistice trebuie să le rezolve. Asfel se demonstrează continuitatea dezvoltării stilurilor, ce par a se schimba într-un fel de „profeţie retrospectivă". E.Wind afirma că *Problemele stilului* constituie cazul paradoxal în care rezolvarea naşte problema[34]. Dacă fiecare stil este definit de un ideal estetic propriu, istoricul de artă nu poate compara o operă a trecutului cu normele absolute ale unei estetici anume. Riegl demonstrează astfel necesitatea cercetării obiective a stilurilor, introducând relativismul istoric ca principiu necesar în abordarea ştiinţifică a fenomenelor artistice. După ce a dezvăluit evoluţia continuă a invenţiei formale din artele decorative, el şi-a verificat teoria analizând o epocă delimitată istoric, dar privită în toate manifestările de artă plastică: arta romană târzie, în lucrarea pe nedrept intitulată *Industria artistică romană târzie.*

Esteticile clasice ale secolului al XIX-lea erau doctrine ale totalităţii şi cosmicităţii artei, promovând de

aceea valorile stabile şi întemeindu-şi criteriul judecăţii pe gradul de *realizare* artistică. Aşa cum scria Alois Riegl la începutul secolului nostru, în studiul *Opera naturii şi opera de artă (Naturwerk und Kunstwerk)* „din timpurile Renaşterii şi până la sfârşitul secolului al XIX-lea, s-a instăpânit teza existenţei unui canon neînduplecat, absolut obligatoriu, idealul obiectiv al artei, spre care tind toţi artiştii, dar care în cele din urmă nu se poate realiza"[35]. Arheologia clasică, întemeiată de Winckelmann, nu putea adera însă decât la arta greacă, la artele clasice în general, sau la aspectele clasice ale artelor. Secolul trecut s-a născut sub semnul neoclasicismului, al unei culturi raţionaliste, iar marea filozofie pe care a dezvoltat-o a reprezentat „o tentativă admirabilă de a moderniza platonismul, o încercare de a reelabora datele fundamentale ale gândirii eline de la Platon la Plotin"[36]. Afirmând credinţa în adevărul universal, în legile imuabile ale naturii, cunoaşterea era concepută ca adecvare a raţiunii subiective umane – considerată ca facultate capabilă să cunoască aceste legi – la raţiunea obiectivă a Universului. În esenţa ei, filozofia veacului trecut era o metafizică, fie a faptelor (pozitivistă), fie a ideilor şi categoriilor (idealistă), iar dezagregarea ei s-a produs numai o dată cu introducerea elementului temporal, înţeles ca „energie", ca origine a unor infinite posibilităţi. Forma devine intuiţie a sintezei dintre dialectica spaţiului şi timpului. Diferitele curente filozofice şi artistice de la începutul secolului XX (pragmatismul, filozofia vieţii lui Kierkegaard, expresionismul, Cézanne, Proust etc.) oricât ar fi de diferite între ele au permis acceptarea timpului, ca dimensiune fundamentală în activitatea spirituală. Renunţarea la dimensiunea existenţei a permis epocii noastre înţelegerea critică şi obiectivă a artelor trecutului, care nu au la bază reprezentarea clasică a spaţiului. În acest sens, *Industria artistică romană târzie*, apărută chiar în primul an al veacului nostru, constituie o primă dovadă impresionantă a noii tendinţe, prin analiza produselor artistice celor mai puţin clasice (artele industriale) şi a unei arte esenţialmente non-clasică, arta romană

târzie. Savantul vienez însuşi nota – referindu-se la propria-i lucrare – că de abia la începutul secolului XX istoria artei s-a decis să recunoască toată creaţia artistică a trecutului, înlăturând canoanele clasice ale idealului obiectiv al artei. Înaintea lui Riegl, Dilthey respinsese categoric principiile generale ale frumosului, afirmând, pe baza studiului producţiilor artistice, literare îndeosebi, schimbarea stilurilor ca dependentă de concepţia despre lume a fiecărei epoci în parte. El închipuise un model dinamic al vieţii, concretizat în artă prin matricea universală a „contextului dobândit al vieţii lăuntrice", ce poate fi cercetat nu prin deducţie, ci prin situarea în fluxul perpetuu al istoriei. Dilthey credea totodată că diferitele criterii estetice, exprimând gusturile epocilor, sunt în egală măsură justificate.

Dacă Dvořáck a fost profund influenţat de viziunea neohegelianului Dilthey asupra istoriei, este greu de precizat în ce măsură Riegl a cunoscut, la rândul său, acest tip de „filozofie a vieţii", după cum la fel de dificil de stabilit sunt coordonatele exacte ale propriei sale pregătiri filozofice. Otto Pächt afirma că filozofia riegliană este o „home-made philosophy"[37]; dacă nu putem depista întotdeauna influenţele, trebuie să afirmăm coincidenţele acesteia cu mutaţiile profunde ale spiritualităţii europene în veacul nostru. *Industria artistică romană târzie* constituie cel mai solid argument în acest sens, căci, în afara rezultatelor unei impresionante cercetări, a fost receptată în epocă drept „semn" al timpurilor noi. Hermann Bahr afirma în eseul său despre expresionism că datorează multe dintre opiniile sale „marelui cercetător Riegl şi... scrierilor lui Worringer", iar dacă numele celui dintâi este aproape necunoscut în cercurile artistice, ideile lui sunt „extrem de vii" [38].

S-a subliniat deseori absenţa contactelor lui Riegl cu arta contemporană lui, în special cu tendinţele ei profund novatoare: afirmaţie în general exactă, dar care se cere nuanţată. Spre deosebire de Wickhoff, care a descoperit intuitiv, datorită admiraţiei pentru impresionism, „iluzionismul" artei romane, Riegl nu cercetează arta

romană târzie printr-o adeziune a gustului (în capitolul despre sculptură afirmă chiar că aceasta este mai străină decât orice altă manifestare artistică de „modul modern de a simți"[39]) ci datorită exigențelor impuse de însăși metoda sa istoriografică. Pe de altă parte însă el mărturisește în introducerea lucrării sale, că pictura și mai ales arhitectura romană târzie prezintă uluitoare similitudini cu arta modernă. Dacă Wickhoff considera pictura romană într-o anumită fază a ei un impresionism *avant la lettre*, Riegl – elaborând un sistem mai riguros de cercetare – demonstrează că arta romană târzie constituie o fază de tranziție între arta clasică și cea modernă, descoperind totodată caracterul zbuciumat și contradictoriu, „expresionismul" ce pare a domina arta paleocreștină a primului Ev Mediu. Față de Worringer, care va exalta, mai târziu, expresionismul goticului, precizându-și ideile paralel cu dezvoltarea curentului expresionist modern, Riegl poate fi considerat mai degrabă „profetul retrospectiv" al expresionismului[40].

Analizând idealul estetic al artei romane târzii, Riegl îl definea drept „frumosul animat", diferit de idealul obiectiv clasic, dar asemănător cu cel existent în arta modernă. Observația este fundamentală, pentru că pe baza ei se pot surprinde diferențele de limbaje artistice, mai mult, dintre civilizația greacă și cea romană. Pentru religia greacă fundamentală era *theoria*, viziunea absolută, care este în final cunoaștere a formelor ideale, în afara istoriei, în afara timpului. Religia romană, chiar dacă acceptă panteonul elin, îl demitizează, distrugând adică formele vizibile, esențiale pentru greci. Fundamental pentru religia romană este tocmai acea *religio*, care nu înseamnă contemplare a formelor divine, ci obediența în fața semnelor divine; aceste semne nu sunt simboluri, exprimate prin forme spațiale, ci vocile înseși ale timpului. Romanii, spre deosebire de greci, care, pentru a se sustrage timpului, au dat forme ideale, își construiesc zeii cu materia temporală, prin acțiune, nu prin imagine.

Originalitatea artei romane, care constă în introducerea elementului temporal, nu poate fi sesizată dacă este

judecată prin schemele reprezentării și ale viziunii absolute din arta greacă. Prima încercare de reconsiderare a artei romane aparține lui Franz Wickhoff. Autor al unei istorii a artei Imperiului roman de la Augustus la Constantin, el deslușește originalitatea acesteia în arta portretului, în caracterul pictural al picturii pompeiene și mai ales în reprezentarea continuă a reliefului istoric. Unind mai multe episoade, neindividualizate, într-o unică narațiune, basorelieful din epoca imperială (exemplul clasic este Columna lui Traian) realizează un *continuum temporal*, care va fi preluat, ca mod de reprezentare a acțiunii, în pictura medievală.

În *Industria artistică romană târzie*, Alois Riegl continuă și modifică observațiile, de o genială intuiție, wickhoffiene, prin care autorul lor poate fi considerat întemeietorul adevăratei critici a artei romane. Arta romană târzie – afirmă Riegl – nu a fost niciodată analizată din punctul de vedere al specificității stilului ei, constând în raportul nou dintre contur și culoare, dintre spațiu și suprafață; dimpotrivă, considerată ca o decadență a stilului clasic, era caracterizată pur și simplu ca o „artă nonclasică". Sarcina explicit asumată de savantul vienez a fost de a reinterpreta arta romană târzie ca fază de tranziție necesară în crearea stilului bizantin; mai mult decât atât însă, atunci când afirmă că aceasta, spre deosebire de arta figurativă a antichității clasice, ce redă obiectele în individualitatea lor materială, eliberează obiectele de suprafață, recunoscând spațiul ca formă închisă, Riegl o redefinește drept cale de mijloc între arta clasică, guvernată de principiul unității în suprafață, și arta modernă, caracterizată prin unitate spațială.

Ultimele decenii ale veacului trecut marchează, în istoria și teoria artei, spectaculoasa „recuperare" pozitivă a barocului, stil care, de la Bellori până la Croce, cunoscuse o la fel de spectaculoasă negare. Începută timid de Cornelius Gurlitt în *Istoria stilului baroc*, apărută între 1887 și 1889, ea se afirmă exemplar cu celebra *Renaștere și baroc* (1888) a tânărului Wölfflin, abia

desprins de învăţătura lui Burckhardt. Johannes Jahn afirma că „odată cu Gurlitt şi Wölfflin s-a creat fundamentul pe care avea să se dezvolte cercetarea germană a barocului, prin Riegl, Schmarsow, Brinckmann, Weisbach, etc."[41] În acest context, este paradoxală relativa uitare[42] aşternută peste cartea savantului vienez, *Apariţia artei baroce la Roma*, publicată postum în 1908, surprinzător de puţin citată chiar şi de cei mai avizaţi cercetători[43]. Iată de ce reactualizarea lecţiei lui Riegl despre baroc ar putea fi fructuoasă pentru perspectiva teoretică a actualei istorii a artei.

Preferinţei pentru antichitatea clasică şi Renaştere manifestate de contemporanii săi în catedrele de istoria artei, Riegl i-a opus concepţia istoristă a istoriei artei concepută ca istorie universală[44], precum şi convingerea că istoricul este întotdeauna purtătorul tendinţelor comune epocii sale[45]. Nici o epocă nu trebuie de aceea ignorată, deoarece ea constituie o verigă necesară a parcursului istoric ce leagă trecutul de prezent. Riegl a început să scrie despre arta barocă în 1894-1895, cu ocazia prelegerilor cu această temă susţinute la universitatea vieneză, apoi în 1898-1899, când tema cursurilor este lărgită la perioada cuprinsă între1550 şi 1800, pentru a fi din nou restrânsă (1550-1700) în 1901-1902. *Apariţia artei baroce la Roma* este publicarea postumă a notelor sale de curs, graţie lui Arthur Burda şi Max Dvořáck.

Wölfflin a fost cel dintâi care a descifrat barocul ca înnoire fundamentală în arta europeană, graţie unei mutaţii a sensibilităţii. Influenţa sa asupra lui Riegl este evidentă, dincolo de deosebirile dintre concepţiile lor. Primul căuta să identifice tipologiile artistice care aveau să constituie mai târziu *istoria artei fără nume*, cel de al doilea a realizat o cercetare istorică a evoluţiei stilistice prin intermediul artiştilor: înnoitorii sunt Michelangelo, Correggio şi apoi Bernini, iar măreţia lor se dezvăluie în contribuţia individuală la dezvoltarea generală, ca întrupare ideală a voinţei artistice comune. Savantul vienez subliniază diferenţa dintre voinţa artistică nordică, spirituală, imaterială şi cea italiană, preponderent corporală, dintre sensibilitatea nordică şi elementul volitiv italian; originalitatea barocului italian constă în contrastul creator dintre ele, în accentuarea datului spiritual dar şi a redării materiale[46]. Riegl defineşte voinţa artistică barocă printr-o sensibilitate exacerbată şi o redare subiectiv-optică accentuată ca principiu al continuităţii şi înnoirii pe axa Nord-Sud şi antic-modern.

În afara recuperării pozitive a barocului ca tensiune între sensibilitate şi voinţă, Riegl a mai realizat *un coup de génie:* delimitarea stilurilor locale, provinciale de stilul central, italian; astfel, barocul vienez nu ar fi altceva decât o dezvoltare locală, dar originală, a stilului baroc italian[47], la fel ca toate celelalte stiluri locale din ţările catolice. Barocul apare la Roma, dar se răspândeşte în toată Europa. Această intuiţie a fost mai târziu accentuată, mai mult din motive ideologice decât teoretice, în opoziţia dintre Nord şi Sud, latin şi german, antichitatea clasică şi celelalte civilizaţii, opoziţie ce a marcat până de curând istoriografia occidentală[48]. Nu este întâmplător că unul dintre elevii lui Riegl, Karl Swoboda, scria despre opoziţia istorico-geografică între barocul din *Inneneuropa* de cel din *Ausseneuropa*[49].

Barocul a constituit, încă de la începutul literaturii artistice, o enigmă şi poate de aceea a fost atât de vehement negat, deşi a reprezentat o sensibilitate europeană modernă. Nu este întâmplător că recuperarea sa pozitivă s-a produs abia la finele veacului trecut, când formele sale puteau corespunde modernităţii; în acest context pledoaria lui Riegl din *Apariţia artei baroce la Roma* se constituie drept una dintre cele mai interesante mărturii ale corespondenţei (coincidenţei) dintre ştiinţa artei şi modernism.

„Binecuvântarea" şi totodată „blestemul" ştiinţei artei – scria Panofsky – îl constituie faptul că obiectul ei nu se lasă epuizat printr-o simplă cercetare istorică[50]. În prelegerile sale de estetică, Hegel afirmase necesitatea ştiinţei artei, pentru că arta, departe de a fi cea mai înaltă formă a spiritului, îşi găseşte confirmarea abia în ştiinţă. În chip explicabil intelectualist, filozoful nu putea să

pună în vârful ierarhiei altceva decât cunoaşterea conceptuală, definind ştiinţa artei ca treaptă preliminară a filozofiei (că ştiinţă a Absolutului), arta nefiind altceva decât reprezentarea sensibilă a Ideii. Afirmaţia relevă specificitatea artei, ierarhizează tipurile de cunoaştere – cea artistică fiind considerată inferioară celei filozofice – şi accentuează implicit conţinutul în defavoarea formei. Hegel devine astfel promotor al esteticii conţinutiste, cu care teoria artei de la sfârşitul veacului trecut a polemizat neobosit, demonstrând legătura indisolubilă dintre conţinut şi formă şi relevarea conţinutului exclusiv prin intermediul formei[51].

Pentru Alois Riegl conţinutul iconografic (subiectul literar) al operei de artă este deosebit de cel autentic artistic, care este determinat de forma ei, adică de reprezentarea obiectelor prin contur şi culoare, în suprafaţă sau în spaţiu, astfel încât să trezească în privitor o plăcere eliberatoare. În artele plastice, scria savantul vienez, esenţial este felul reprezentării (problema lui „cum") şi nu obiectul reprezentării (problema lui „ce"); în timp ce conţinutul operei este dator poeziei, istoriei, religiei sau filozofiei, forma, care dezvăluie *cum* gândeşte autorul conţinutul, este eliberată de această servitute[52]. Iată de ce atunci când stabilea în *Gramatica istorică a artelor plastice* cele cinci elemente ale operei de artă – scopul, materia, tehnica, motivul şi raportul formă-suprafaţă – , Riegl afirma că ultimul este „cel autentic artistic"[53].

Teoria artei riegliene se încadrează – din această perspectivă – esteticii formaliste, fiind în bună măsură datoare doctrinei *purei vizualităţi*. Raporturile directe ale lui Riegl cu Konrad Fiedler sunt greu de demonstrat altfel decât prin afinităţi intelectuale. Ideile formaliste ale şcolii lui Herbart le sunt comune, iar vienezul cunoştea lucrarea lui Hildebrandt, *Problema formei în artele plastice (Das Problem der Form in der bildenden Künste)*, apărută în 1893, odată cu *Problemele stilului* [54]. Teoria purei vizualităţi este definită de Sergio Bettini ca „doctrină de compromis", constituind o treaptă obligatorie pentru „examinarea metodei lui Riegl şi a criticii de artă

moderne"[55]. „Formalismul teoriei purei vizualităţi – scria Lorenz Dittmann – se leagă fără nici o greutate de formalismul teoriei riegliene"[56]. Metoda lui Fiedler, spre deosebire de cea a lui Hildebrandt, este logică şi gnoseologică, mai degrabă decât psihologică şi este inspirată din teoria cunoaşterii kantiane. Fiedler defineşte activitatea artistică ca „activitate spirituală originară şi întru totul autonomă"[57]. De aceea, cunoaşterea genuină totală stă în senzaţii, care pot fi stăpânite numai printr-o activitate creatoare, realizată de arta figurativă. Mâna continuă funcţia ochiului, eliberând vizibilul prin intuiţie şi creaţie, devenite proces unic. Paradoxal, spiritul se eliberează de senzaţie, iar prin cunoaşterea artistică integrează cunoaşterea intelectuală. Principiul artei nu este frumosul, nici imitaţia, nici sentimentul, ci vizualitatea, al cărei organ este ochiul artistului, care nu se diferenţiază de cel obişnuit decât prin capacitatea de a vedea în mod plăsmuitor. Aşa cum avea să noteze Valéry, utilitatea artiştilor este „conservarea subtilităţii şi instabilităţii senzoriale" [58].

„Giuvaerul" doctrinei fiedleriene este, după opinia lui Croce[59], respingerea hiatus-ului dintre intuiţie şi expresie şi formularea conceptului de limbaj artistic, prin analogie cu limbajul logic. Fiedler respinge dicotomia naturalism-idealism în artă şi formulează principiul „producerii realităţii", „căci arta nu este altceva decât unul din mijloacele prin care omul ia mai întâi cunoştinţă de realitate"[60]. Alois Riegl afirmă în *Gramatica istorică a artelor plastice* „idealismul" operei de artă, pentru că omul, deşi se inspiră mereu din natură, nu o imită niciodată întocmai[61]. La Riegl, conceptul fiedlerian de „producere a realităţii" este formulat în termenii „concurării naturii" de către om prin artă[62].

Fiedler a identificat adevărata valoare artistică în cunoaşterea mediată prin formă, deoarece „sensul tainic al oricărei arte va consta în faptul că reuşeşte să creeze forme şi reprezentări care se adresează mult mai direct sufletului, fiind mai apte să-l emoţioneze decât ar putea să o facă impresiile produse de natură şi viaţă"[63].

Reluând regulile sintaxei estetice herbartiene, Fiedler le-a aplicat artelor figurative, întemeind astfel critica formalistă. În acest sens, Riegl a dezvoltat creator doctrina fiedleriană, transfomând-o într-un instrument de cercetare stilistică a evoluției artei universale în ansamblu[64]. Dacă îi lipsea rigoarea kantiană proprie lui Fiedler, avea însă o cultură artistică mult mai bogată. Înțelegând arta ca formă, articulată într-un limbaj, Riegl formulează conceptul obiectiv al explicării stilurilor, prin dezvoltarea polarității posibilităților perceptive. Stabilind aprioric voința de a crea arta, el a crezut că-i găsește categoriile în binomul tactil-optic, prin viziunea obiectului în sine și a spațiului. Obiectele din natură, scria Riegl, se dezvăluie văzului ca figuri izolate, legate totodată de universul infinit. Ele sunt mărginite de contururi, dar în același timp absorbite de fluidul mediului lor; au o culoare locală, determinând însă tonul general al mediului. Dezvoltarea voinței artistice a omului este dependentă de această apariție duală a naturii în ochii lui. Cele două extreme ale reprezentării naturii în artă sunt maxima izolare a lucrurilor și maxima lor conexiune; în primul caz forma este atomizată, în cel de-al doilea se pierde în infinit. În primul caz, viziunea este tactilă, în cel de-al doilea, pur optică.

Analizând modul în care se structurează raportul dintre obiect și spațiu în reprezentările artistice, Riegl formulează, în *Gramatica istorică a artelor plastice*[65], binomul formă-suprafață și urmărește schimbarea, de-a lungul istoriei, a „punctelor de vedere", de la viziunea apropiată (*Nahsicht)*, caracteristică artei egiptene, în care obiectele erau mai degrabă destinate tactului decât ochiului prin minuția analitică a reprezentării, la viziunea normală (*Normalsicht)* specifică artei clasice eline, în care se stabilește un raport armonios între obiecte și spațiul care le înglobează, până la viziunea depărtată (*Fernsicht)*, care se eliberează de tactilitate, permițând topirea obiectelor în spațiu, devenit astfel protagonistul imaginii, intuită în arta antichității târzii și ajunsă la

apogeu în arta modernă a impresionismului. În concepția lui Riegl, elementul subiectiv al procesului reflexiv este prezent în opera de artă, dar se accentuează în cele vizuale. Savantul vienez stabilește astfel identitățile: obiectiv-tactil și subiectiv-optic-coloristic. Spiritul tinde către subiectivitate, realizată în artă în maxima vizualitate a picturii peisagistice. Ideile despre tactilitate sunt marcate de influența lui Robert Zimermann, față de care Riegl se distanțează însă, atunci când postulează apogeul artelor plastice în subiectivitatea optică. Voința artistică modernă aspiră către o artă „care reprezintă lucrurile ca apariții trecătoare, colorate, ale unui singur subiect contemplator"[66]. Dincolo de contradicțiile psihologiei percepției, fundamentală pentru gândirea lui Riegl rămâne afirmarea operei de artă ca produs creator al reprezentării senzoriale. Iată de ce el deslușea condiția esențială a artei în legătura ei cu natura. Fiecare operă are ca motiv una sau mai multe opere naturale, pe care omul le-a concurat în procesul creator, conform propriei concepții asupra naturii[67]. În sistemul rieglian se îmbină astfel armonios conceptul de evoluție cu filozofia naturii extrasă din gândirea romantică a lui Schelling, care a dus până la cele mai profunde consecințe meditația despre dependența artei față de natură. În timp ce la Schelling forma supremă a naturii – și implicit a artei – este cea organică, Riegl afirmă primatul formei cristaline, abstracte: „Motivul cristalin este pentru creația umană unicul cu adevărat corespunzător... Numai în creația formelor nelimitate omul pare a fi egal cu natura, deoarece le creează dintr-un imbold interior, fără nici un fel de modele exterioare. Imediat ce depășește această limită și începe să imite motivele exterioare ale naturii, el cade sub dependența ei, iar creația sa nu mai este independentă, ci imitație" astfel încât „adevăratul purist al artei ar putea fi autorizat să ceară creației umane să cultive exclusiv formele cristaline"[68]. Textul are nuanțe profetice, constituindu-se ca un preludiu teoretic al curentelor abstracționiste ale veacului nostru.

„Evoluționismul e mort, dar faptele care au dat naștere mitului său se încăpățânează să rămână și se cer luate în seamă", scria Gombrich[69], relevând aspectul cel mai vulnerabil, poate, al gândirii lui Riegl: concepția privind determinismul istoric care constituie fundamentul evoluției stilului, nu numai într-o epocă dată, ci de-a lungul întregii istorii a artelor. Riegl afirma că dezvoltarea artistică este necesară și legică, postulând existența unor forțe oarbe ale istoriei, care dirijează schimbările de stil. Conform mărturiei lui Hans Sedlmayr, Riegl însuși se considera primul istoric care a descoperit aceste legi[70]. Concluzia firească derivată din credința în existența legilor „supreme, invizibile" a fost formularea „cursului intern al dezvoltării" istorice[71]. Evoluția formelor artistice are, deci, un caracter predeterminat.

Ideea evoluției istorice a fost consacrată în filozofia istoriei hegeliene, iar pozitivismul i-a adăugat ideea de progres. Alois Riegl a fost și el îndatorat concepției evoluționiste din a doua jumătate a secolului trecut, numindu-se cu mândrie „pozitivist" și considerându-și teoria despre artă „pozitivistă și științifică". Adesea el folosește în loc de evoluție termenul de „progres" artistic, care-și găsește împlinirea în „naturalismul subiectiv" al impresionismului. Evoluția stilului apare astfel ca o necesitate postulată aprioric (în sensul că este premisă și nu concluzie a cercetării fenomenelor artistice), ilustrând, poate, un reflex tardiv al dialecticii ideii absolute hegeliene.

Unul dintre cele mai puternice atacuri la adresa determinismului în filozofia istoriei se datorează lui Huizinga, care concepea, asemenea lui Dilthey, menirea istoricului nu în formularea legilor care guvernează desfășurarea istoriei, ci în trăirea ei; istoria nu se creează prin forțe necunoscute, metaistorice, ci prin forțe umane[72]. La rândul său, Vossler afirma, în corespondența purtată cu Benedetto Croce, că „evoluția" este un pseudo-concept, necesar numai disciplinei istorice înțeleasă ca „o formă specială de știință empirică" (a treia ramură a istoriei,

alături de cea teoretică și cea practică)[73]. Pentru Riegl, istoria este un proces unitar, aflat în continuă dezvoltare, în care rolul personalității individuale este subordonat legilor obiective. Savantul vienez s-a mărginit să afirme – fără a-l explica – mecanismul de funcționare a acestora din urmă; de asemenea, nu a insistat niciodată asupra analizei schimbărilor unui stil în altul și, implicit, al unei anume epoci istorice într-alta, diferită. Istoria se transformă astfel în scrierile riegliene într-o schemă, utilă pentru afirmarea unei evoluții, dar insuficientă pentru explicarea cauzelor ce o determină. Scopul concepției deterministe pare a fi elaborarea unor categorii cu ajutorul cărora, din simpla analiză a unei singure opere de artă, să se poată deduce stilul în care aceasta se încadrează și, mai mult decât atât, să se reconstituie toate ramurile culturii din epoca respectivă. Principiul care guvernează evoluția artei și determină schimbările de stil este formulat de Riegl prin sintagma „voință artistică", conceptul central al doctrinei sale, contradictoriu și abscons totodată.

În focul polemicii cu Gottfried Semper, Riegl a opus neînduplecatei legi a apariției operei de artă din necesitățile materialului, scopului și tehnicii, o la fel de neînduplecată lege a dezvoltării formelor artistice determinate de ceea ce numea *principiul teleologic*[74] al voinței creatoare, unitară pentru toate ramurile artei, aceeași în întreg ansamblul fenomenelor culturale ale unei epoci.

Analiza conceptului de *Kunstwollen*, pe care Riegl nu l-a explicat niciodată, mulțumindu-se să-l afirme în opoziție cu conceptul semperian de *Kunstmögen* (capacitate artistică), ne introduce înainte de toate într-o dilemă terminologică, datorită dificultății de a-l traduce cu fidelitate. *Kunstwollen* nu înseamnă literal *voință artistică*, pentru că nu este formulat *Kunstwille*, ci mai degrabă *actul de a voi arta*, indicând adică un proces, exprimat prin verbul *wollen*, nu prin substantivul *Wille*. Opțiunea pentru *wollen* ar putea indica și o tendință vitalistă[75]. Prefigurând, parcă, această dilemă, Goethe

afirmase odată „und aller Wille ist nur ein Wollen". Pe de altă parte, conceptul de *Kunstwollen* poate fi interpretat ca voinţă de a crea, iar aplicat artelor plastice – care se definesc prin activitatea plăsmuitoare – ca voinţă de a da formă, analog străvechiului *nisus formativus*. Mai dificil este de a defini conţinutul conceptului, pentru că Riegl nu diferenţiază voinţa artistică individuală de cea colectivă, a epocii sau naţiunii, tot aşa după cum nu explică natura ei. *Kunstwollen* nu poate fi identificat cu gustul – aşa cum s-a încercat adesea, mai ales în critica italiană –, pentru că Riegl însuşi înlăturase gustul din câmpul istoriei artei, iar ca impuls estetic, îi ignoră cauza fundamentală, ce trebuie determinată de filozof, nu de istoric: „Ceea ce ar putea determina acest impuls, este pentru noi cel puţin un ignoramus – şi poate pentru totdeauna un ignorabimus. Rămâne doar voinţa artistică, drept singurul dat sigur... ceea ce determină impulsul estetic poate fi determinat numai prin presupuneri metafizice, la care istoricul de artă trebuie să renunţe din principiu"[76]. Iată de ce Georg Simmel afirma imposibilitatea unei istorii a artei ca disciplină imanentă, care să analizeze numai fenomenele artistice, independent de cauzele religioase, sociale, politice, psihice care le determină. Dacă istoria artei vrea să rămână în sfera disciplinei ştiinţifice, trebuie să se oprească la fapte şi să răspundă ca Riegl: *ignoramus*.

Afirmată drept cauza determinantă a evoluţiei artistice, voinţa artistică poate fi identificată cu stilul, concretizat în apariţiile fenomenale, sau dimpotrivă, aşa cum făcea Panofsky, cu principiul, cauza originară a stilului. De fapt, Riegl se contrazice: voinţa artistică are, în concepţia lui, un aspect psihologic, dar este afirmată ca o categorie apriorică, prin care se poate urmări evoluţia fenomenelor artistice. Riegl psihologizează şi conceptualizează astfel istoria artei, dar totodată antropomorfizează flagrant. În expunerile sale surprindem deseori formulări de tipul : voinţa artistică „doreşte", „tinde", „se apără"; stilul „gândeşte", „trăieşte" etc., formulări prin care reintrăm în vechea polemică a scolasticii între

nominalişti şi realişti. Este categoria fundamentală rigliană a voinţei artistice o simplă construcţie teoretică, un „nume", sau este o „forţă reală", cu existenţă proprie? Dacă omul intră în istorie nu numai ca individ, dar ca exponent al mediului său istoric-spiritual determinat, noţiunile generale prin care se exprimă caracteristicile mediului capătă aparenţa unor existenţe reale. Sociologia, a cărei atenţie se îndreaptă către colectivitate, nu spre individualităţi, impune eliberarea de ideile individualiste, afirmând grupa omenească şi trăsăturile ei ca existenţe; aşa cum afirma Vierkandt, „grupa este înţeleasă ca formaţiune obiectivă şi-şi duce viaţa proprie aparţinând categoriei speciale a creaţiilor obiective sociale"[77]. Societatea ca structură are un caracter supraindividual, asemenea condiţiilor spirituale şi materiale ce o definesc. Relaţia dialectică dintre creaţia individuală şi cea socială se cere însă altfel nuanţată în lumea artei, unde rolul individului creator este fundamental. În *Industria artistică romană târzie* rolul individului pare în întregime anulat, dezvoltarea artistică este determinată de forţele creatoare ce alcătuiesc voinţa artistică a întregii epoci: caracterul anonim al artei romane târzii determină propensiunea ei către obiectivitate[78] Iată de ce, mai ales în această lucrare, Riegl converteşte istoria artei într-o sociologie a artei.

Bialostocki[79] observa că ideile de stil sunt operele teoretice ale istoricului, generalizări ale cercetărilor, avertizând asupra pericolului de a le considera o *formă* însăşi a istoriei dintr-o perioadă dată, ca şi când ar exista în realitate un „baroc", sau un „gotic". Autorul se defineşte aici ca nominalist, concepând stilul ca *denumire* în care se sintetizează analizele concrete ale operelor de artă, iar conţinutul lui este dependent de subiectivismul inerent acestor analize.

Sociologia artei afirmă, dimpotrivă, „realitatea stilurilor"; aşa cum scria Arnold Hauser, există fără îndoială stilul Renaştere, cu toate că el există diferit la Leonardo şi la Rafael. Stilul nu este o schemă repetabilă, ci o paradigmă, nerealizată ca atare în nici un caz concret. Stilul,

afirmă în continuare Hauser, este o noțiune asemănătoare cu aceea de oraș medieval, un tip ideal, sau, cum spunea Max Weber, „un gen al utopiei"[80]. Johann Huizinga însuși, cu tot subiectivismul său în raport cu obiectul istoriei culturii, afirmă necesitatea categoriilor generale: „Suntem îndreptățiți să vorbim despre cultură, astfel, cum o facem la utilizarea noțiunilor generale de popor, societate, ca despre un obiect spiritual, fără să cădem prin aceasta în antropomorfism, care este unul din cele mai mari pericole ale gândirii istorice"[81].

Dimpotrivă, Alois Riegl concepe voința artistică drept forță reală, incarnare a spiritului colectiv, căruia i se supun orbește individualitățile[82]. Afirmarea voinței artistice ca existență reală, supraindividuală, nu constituie semnul distinctiv al unei abordări științifice a artei, ilustrând obișnuința romantică a mitificării, devenind un fel de mașinărie fantomă, care conduce carul dezvoltării artistice conform poruncilor unor legi inexorabile. Artistul devine, în concepția lui Riegl, executantul pasiv al voinței artistice a epocii sale. Savantul vienez nu analizează relația artistului cu societatea, ce presupune totodată dependență și libertate de creație; artistul pare să fie considerat un „inspirat", uneori inconștient, așa cum era poetul în viziunea lui Platon, voința artistică nerelevându-se decât personalităților de excepție – ca Sfântul Augustin în antichitatea târzie.

Conceptul de voință artistică are și alte implicații pentru analiza operelor de artă, excluzând judecata de valoare, imaginația, realizarea sau eșecul; uniformizează excesiv valorile și nu distinge artiștii purtători ai tradiției de înnoitorii formelor. Schlosser, pe urmele lui Croce, considera că problema fundamentală a istoriei artei este stabilirea stilului și a limbajului artistic, operând această distincție prin analogie cu cea dintre istoria literaturii și a limbii. În stil se concretizează creația novatoare, în timp ce în limbaj se acumulează formule, tipuri convenționale, tipare. În acest sens, *Industria artistică romană târzie* este o istorie a idiomului și nu a stilului. Formularea conceptului de voință artistică a permis

egalizarea importanței tuturor ramurilor artelor plastice și afirmarea unității lor stilistice. Riegl se încadrează astfel spiritului de reevaluare a artelor zise „minore", ce a determinat, în pragul veacului nostru, prin stilurile 1900, mutații fundamentale. De asemenea, postulând identitatea voinței artistice cu Weltanschauung-ul contemporan ei, Riegl a prevestit, într-un fel, calea iconologiei, care distinge între stratul formal, iconografic și iconologic. Abia în cercetările, sumare și prea puțin nuanțate, ale operelor de artă ca martori specifici ai filozofiei diferitelor epoci istorice – considerând deci opera de artă filozofie implicată în imagine – Alois Riegl face pasul decisiv, convertind istoria ca disciplină științifică imanentă, căreia i se refuză accesul la semnificațiile generale, într-o disciplină umanistă, în sensul panofskian, de transformare a mărturiilor istorice umane într-un cosmos al culturii. Arta era înțeleasă de Riegl ca principală sursă creatoare a cosmosului în procesul de concurare a naturii. Izvorâtă din aspirația umană către fericire, arta reprezintă idealul de armonie necesar omului pentru a ordona haosul: „omul tânjește necontenit către armonie", iar efectul artei este „de a procura sufletului acea mântuire și eliberare care-i sunt neapărat necesare, pentru a nu nega voința de a trăi"[83]. Arta oferă omului siguranța consolatoare a existenței unei ordini și armonii de care activitatea practică umană este lipsită și fără de care viața nu merită să fie trăită. Astfel, în articolul *Sentimentul și atmosfera drept conținut al artei moderne (Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst)* Alois Riegl schițează o semnificativă istorie a artei ca mărturie a necesității de armonie. Gândirea savantului vienez îmbogățește, prin acest studiu, conceptul însuși al artei, care nu mai este înțeleasă ca simplă ilustrare a voinței creatoare, concretizată în reprezentările senzoriale (optică sau tactilă) ale realității. Kurt Badt se înșela așadar când reducea concepția despre arta riegliană la voința artistică înțeleasă ca metodă a reprezentării spațiale, adăugând că în artă se cuprinde mai multă realitate decât în sensul rieglian al realității cognoscibile,

adică în sensul conceptului de cosmos, al acordului unui subiect reprezentator cu realitatea câştigată prin reprezentare. Savantul vienez înţelesese, către sfârşitul vieţii sale, că arta transcende lumea sensibilă prin crearea armoniei, apropiindu-se astfel uimitor de acea exemplară personalitate a romantismului german, Novalis, care vedea misiunea artei în unirea sufletului cu destinul într-o stare de armonie şi fuziune.

Alois Riegl îşi începea întotdeauna cercetările prin analiza gramaticii limbajului plastic al operei de artă, înţelegând că aceasta, înainte de a fi un document specific al spiritualităţii umane dintr-o anumită epocă istorică, poartă cu sine intenţia înscrisă în însăşi structura ei de a fi percepută estetic (chiar dacă Riegl nu foloseşte niciodată termenul *estetic* în acest context), înţelegând astfel diferenţa fundamentală între obiectul artistic şi documentul istoric. Aceasta este chintesenţa lecţiei savantului vienez, care evoca, spre sfârşitul vieţii, cu o simptomatică intuiţie, cartea de tinereţe a Sfântului Augustin, *De pulchro et apto,* al cărei titlu îi sugera prima distincţie dintre scopul artistic şi cel exterior, precum şi prima întrupare a frumosului în creaţia umană a formelor vizuale[84].

NOTE

1. Guido Morpurgo Tagliabue, *Estetica contemporană,* Bucureşti, 1976, vol. 1, p. 14.

2. Hans Sedlmayr, Prefaţa la volumul Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze,* Augsburg-Wien, 1929, p. XVIII.

3. Emil Reisch, Prefaţa la Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie,* Wien, 1927, p. VII.

4. Ernst Gombrich, *Artă şi iluzie,* Bucureşti, 1973, p. 52.

5. Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur,* München, 1967, p. 10.

6. Hermann Bauer, *Kunsthistorik,* München, 1976, p. 75. Vezi şi Lorenz Dittmann, *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte,* în *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, herausgegeben von Lorenz Dittmenn,* Stuttgart, 1985; autorul îl consideră de Riegl întemeietorul istoriei artei ca istorie a stilurilor în contextul fundamentării conceptului de operă de artă (pp. 51-55).

7. Ksawery Piwocki, *Pierwsa Nowoczesna Sztuki,* Varşovia, 1970, p. 5.

8. Erwin Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie,* în *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft,* Berlin, 1964, p. 76. Despre influenţa lui Riegl asupra lui Panofsky, vezi Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History,* Ithaca, Londra, 1984, în special capitolul *Panofsky and Riegl,* pp. 69-96.

9. Lucian Blaga, *Artă şi valoare,* Bucureşti 1939, p. 53.

10. Alois Riegl, *Historische Grammatik der Bildenden Künste,* Graz-Köln, 1966, p. 208.

11. Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei,* Bucureşti, 1970, p. 137.

12. Alois Riegl, *Hist. Grammatik..., op. cit.,* p. 209.

13. Erwin Panofsky, *Idea,* Bucureşti, 1975, p. 76.

14. Alois Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte,* republicat în *Gesammelte Aufsätze, op. cit.*

15. Max Dvořáck, articolul-necrolog despre Riegl, in *Mitteilungen der K. K. Zentralkomission für Erforschung und Erhaltung der Denkmäler,* 1905, p. 262.

16. Etienne Souriau, *L'Avenir de l'esthétique,* Paris, 1929, pp. 62-63.

17. Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă,* Bucureşti, 1970, pp. 13-14.

18. G. M. Tagliabue, *op. cit.,* p. 15.

19. Max Dvorak, *op. cit.,* p. 259.

20. Alois Riegl, *Stilfragen,* Berlin 1893, p. XVIII.

21. Otto Pächt, *Alois Riegl,* în *Burlington Magazine,* mai 1963, p. 188.

22. Alois Riegl, *Stilfragen, op. cit.,* p. V-VI.

23. Gottfried Semper a publicat între 1860-1863 „*Der Stil in der technischen und tektonischen Industrie*".

24. Alois Riegl, *Stilfragen, op. cit.,* p. 1.

25. *Ibid.,* p. 3.

26. *Ibid.,* p. 9.

27. *Ibid.,* p. 20.

28. *Ibid.,* p. 24.

29. *Ibid.,* p. 50.

30. *Ibid.,* p. XII.

31. *Ibid.,* p. 212.

32. Lorenz Dittmann. *op. cit.,* p. 18.

33. Alois Riegl, *Stilfragen, op. cit.,* p. 112.

34. Edgar Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme,* în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1925, p. 440.

35. Alois Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk,* in *Gesammelte Aufsätze, op. cit.,* pp. 51-53.

36. Sergio Bettini, studiul introductiv la Alois Riegl, *Industria artistica tardoromana,* Florenţa, 1953, p. X.

37. Otto Pächt, *op. cit.,* p. 193.

38. Hermann Bahr, *Expressionismus*, München, 1916, pp. 75-76.

39. Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie, op. cit.*, p. 84.

40. Julius Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, în *Mitteilungen des österreichisches Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband*, XIII, vol. 2, 1934, Innsbruck, p. 184.

41. Johannes Jahn, *Der Barock und die deutsche Kunstwissenschaft. Zur Geschichte seiner Erschliessung*, în *Omagiul lui George Oprescu*, Bucureşti, 1961, p. 316.

42. În 1993 a apărut la Paris traducerea în limba franceză, *L'Origine de l'art baroque à Rome*, cu o interesantă prefaţă datorată lui Paul Philippot.

43. Chiar şi în cele mai noi studii despre Riegl, cum ar fi Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Londra, 1993; autoarea comentează într-o nouă perspectivă *Portretul olandez de grup*, în contextul problemei spectatorului.

44. Alois Riegl, *Kunstgeschichte als Universalgeschichte*, în *Gesammelte Aufstze, op. cit.*, pp. 4-9.

45. Acest punct de vedere apare cel mai explicit în introducerea la *Apariţia artei baroce la Roma*.

46. Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, ediţia a doua, Viena, 1923, p. 3.

47. *Ibid.*, p. 5.

48. Pierre Vaisse scria că fără o conştiinţă clară a acestor opoziţii, *toute histoire de l'art se condamne à l'aveuglement (La réaction contre le positivisme de Semper et de Taine*, în *L'Histoire de l'histoire de l'art*, vol. II, Paris, 1997, p. 408).

49. Karl Swoboda, *Zum deutschen Anteil an der Kunst der Sudetenländer*, în *Sudetendeutschtum*, Brunn, Leipzig, Viena, 1939, pp. 219-263, citat *apud* Andreas Angyal, *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961, p. 16.

50. Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, in *Aufsätze... op. cit.*, p. 50.

51. Despre componenta hegeliană a gândirii lui Riegl, vezi Henri Zerner, *Alois Riegl: Art, Value and Historicism*, în *Daedalus*, vol. 105, 1976, pp. 177-188.

52. Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie, op. cit.*, p. 394, nota 2.

53. Alois Riegl, *Hist. Grammatik..., op. cit.*, p. 218.

54. Trebuie menţionat că studiul lui Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk* II este dedicat, în mare parte, analizării concepţiei lui Hildebrandt; vezi Riegl, *Gesammelte Aufstze, op. cit.*, pp. 65-70.

55. Sergio Bettini, *op. cit.*, p. XIX.

56. Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, p. 116.

57. Konrad Fiedler, *Despre aprecierea operelor de artă plastică* în *Scrieri despre artă*, Antologie şi traducere de Sanda Ioanovici Munteanu, Bucureşti, 1993, p. 62.

58. Paul Valry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris 1959, p. 22.

59. Benedetto Croce, *La doctrina dell'arte come pura visibilità*, în *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1958, p. 242.

60. Konrad Fiedler, *Naturalismul modern şi adevărul artistic* (1881), în *Scrieri despre artă, op. cit.*, p. 132.

61. Alois Riegl, *Hist. Grammatik..., op. cit.*, p. 216.

62. *Ibid.*, p. 21.

63. Konrad Fiedler, *Despre originea activităţii artistice (1887)*, în *Scrieri despre artă, op. cit.*, p. 197.

64. Despre influenţa lui Fiedler asupra istoriografiei artistice vezi şi Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven, Londra, 1982, pp. 69-70.

65. Alois Riegl, *Form und Fläche*, în *Historische Grammatik ..., op. cit.*, pp. 129-132.

66. *Idem, Uber antike und moderne Kunstfreunde*, în *Gesammelte Aufsätze, op. cit.*, p. 203.

67. *Idem, Hist. Grammatik..., op. cit.*, p. 22.

68. *Ibid.*, p. 75.

69. Ernst Gombrich, *Artă şi iluzie, op. cit.*, p. 58.

70. Hans Sedlmayr, *op. cit.*, p. XXIV.

71. Alois Riegl, *Kunstgeschichte als Universalgeschichte*, în *Gesammelte Aufstze, op. cit.*, p. 7.

72. Johann Huizinga, *Vier Kapitel über die Entwicklung der Geschichte zur modernen Wissenschaft*, în *Geschichte und Kultur*, 1944, pp. 30-31.

73. Carteggio, Corespondenţa Croce-Vossler 1899-1949, Bari, 1951, pp. 63-65.

74. Formularea îi aparţine lui Riegl însuşi, aşa cum se regăseşte în *Spätrömische Kunstindustrie, op. cit.*, p. 9.

75. Pentru această interpretare, vezi şi W. Sauerländer, *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle*, în *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, 1987, pp. 125-139 şi, mai recent, Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln, 1996, pp. 122-132; autorul propune o descifrare vitalistă a lui Riegl, mai ales în *Industria artistică romană târzie*: savantul vienez ar reprezenta, în câmpul istoriografiei artistice, direcţia „filozofiei vieţii" şi a „elanului vital", care încerca să anuleze contradicţia dintre spirit şi natură, dintre idealism şi materialism.

76. Alois Riegl, *Naturwek und Kunstwerk*, in *Gesammelte Aufsätze, op. cit.*, p. 60.

77. Vierkandt, *Gesellschaftslehre*, Berlin, 1925, p. 321.

78. Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie, op. cit.*, pp. 391-392.

79. Citat apud Piwocki, *op. cit.*, p. 313. Despre conceptul de stil şi semnificaţiile sale în istoria artei, vezi şi W. Sauerlnder, *From Stilus to*

Style: Reflections on the Fate of a Notion, în *Art History*, vol. 6, nr. 3, 1983, pp. 253-269.

80. Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958, pp. 234-235.

81. Huizinga, *Über die Definition des Begriffs Geschichte*, în *Geschichte und Kultur*, *op. cit.*, pp. 10-11.

82. În acest sens, Götz Pochat afirma „imanența stilurilor" la Riegl (*Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, în *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte...*, *op. cit.*, pp. 148-149.

83. Alois Riegl, *Hist. Grammatik...*, *op. cit.*, p. 216.

84. *Idem*, *Spätrömische Kunstindustrie*, *op. cit.*, p. 393, nota 1.

RUXANDRA DEMETRESCU

Notă asupra ediției

Traducerea textelor lui Alois Riegl s-a făcut după următoarele ediții: *Stilfragen*, Berlin, 1893; *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena, ediția a II-a, 1927, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Aus seinem Nachlass herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořák*, Viena, ediția a II-a, 1923, *Historische Grammatik der bildenden Kunste, Aus dem Nachlaß herausgegeben von Karl M. Swoboda und OttoPächt*, Graz-Köln, 1966.

Alcătuind prezenta antologie, am optat pentru acele fragmente care pot ilustra cel mai elocvent gândirea înnoitoare a savantului vienez. Astfel am tradus *Introducerea* din *Problemele stilului*, în care se conturează pentru prima dată conceptul de *voință artistică*. *Industria artistică romană târzie* este prezentată cititorului în patru capitole distincte: introducerea, arhitectura, sculptura și voința artistică romană târzie. Am ales fragmentele cele mai semnificative pentru dimensiunea formalistă a analizelor lui Riegl și totodată pentru aspectul de „recuperare" a unei epoci non-clasice. În economia antologiei, insistența noastră s-a îndreptat însă asupra *Apariției artei baroce la Roma* și a *Gramaticii istorice a artelor plastice*, din care am selectat cele mai multe pagini. Considerăm că aceste două scrieri redimensionează cel mai sugestiv imaginea istoricului și teoreticianului Alois Riegl din perspectiva actualului stadiu al disciplinei istoriei și teoriei artei, în care lecția savantului vienez este mereu actuală.

PROBLEMELE STILULUI

INTRODUCERE

„Fundamente pentru o istorie a ornamenticii" constituie titlul ce dezvăluie conținutul acestei cărți. Cât de neîncrezători vor ridica unii din umeri la lectura coperții! Există deci și o istorie a ornamenticii? Iată o întrebare la care nici măcar epoca noastră, cuprinsă de zelul cercetării istorice nu a găsit, cel puțin până în prezent, un răspuns categoric afirmativ. Nu trebuie să ne gândim la acei radicali ce explică orice creație artistică ornamentală drept originală, considerând fiecare apariție în domeniul artelor decorative ca produs nemijlocit al materialului și scopului epocii respective. Pe lângă aceste extreme, între extreme sunt considerați ca reprezentanți ai unor opinii mai moderate cei ce înclină să acorde artelor decorative – cel puțin în măsura în care, asemenea așa-numitei arte majore, implică cu precădere reprezentarea omului, a faptelor și suferințelor sale –, o dezvoltare istorică de la maestru la elev, de la generație la generație, de la popor la popor.

Există și a existat însă întotdeauna de la întemeierea cercetării în istoria artei o serie de persoane care s-au crezut îndreptățite să considere formele pur ornamentale în artă din perspectiva unei dezvoltări evolutive, deci conform principiilor metodei istorice. Au fost în principal savanții, care, saturați prin formația gimnazială și universitară de metoda și concepția filologic-istorică, au considerat că trebuie să o aplice și la fenomenele artistice

ornamentale. Maniera însă în care s-a aplicat până în prezent metoda istorică în ornamentică este îndeosebi semnificativă pentru întreaga influență exercitată în primul rând de mediile extreme evocate asupra opiniei publice în privința artelor ornamentale. Corespondențe istorice s-au afirmat numai cu timiditate și doar pentru perioade de timp strict limitate și domenii strâns învecinate. Mai mult decât atât, acolo unde raportul nemijlocit al ornamentelor cu obiectele lumii exterioare, făpturi organice sau creații umane înceta, stagna cu hotărâtă reținere și îndrăzneala cercetătorului. Acolo unde începea reprezentarea matematică în simetrie și ritm a liniamentelor abstracte, acolo unde începea domeniul așa-numitului stil geometric, acolo nu se mai cuteza a se afirma instinctul de imitație uman și capacitatea de creație artistică inegală a popoarelor individuale. Graba cu care s-au dat imediat asigurări că nu erau atât de naivi și necultivați încât să creadă că un popor a putut împrumuta de la altul o simplă bandă cu meandre, ori scuza repetată atunci când un motiv vegetal stilizat planimetric era pus într-o corelație îndepărtată cu un altul asemănător dintr-un patrimoniu străin, demonstrează suficient de clar terorismul exercitat de acele extreme și asupra „istoricilor", printre care și cei ce se ocupau de cercetarea ornamenticii.

Unde se află deci cauza acestor corelații care au exercitat în ultimul sfert de veac o influență atât de hotărâtoare și paralizantă asupra cercetării artistice în ansamblu? Ea se află înainte de toate în concepția materialistă a originii creației artistice, așa cum s-a dezvoltat din deceniul al șaptelea al secolului nostru, cucerind aproape dintr-o dată toate cercurile de creatori, amatori și cercetători ai artei. Teoria tehnico-materială a celor mai vechi ornamente și forme artistice este de obicei atribuită lui Gottfried Semper. Este la fel de îndreptățit, sau mai bine zis, de neîndreptățit, ca și identificarea darvinismului cu Darwin; paralela – darvinism și materialism artistic – mi se pare cu atât mai nimerită, cu cât între cele două concepții există neîndoielnic un raport intim cauzal,

direcția materialistă asupra începuturilor artei nefiind altceva decât o transpunere a darvinismului în domeniul vieții spirituale. Așa cum darviniștii trebuie să fie strict delimitați de Darwin, tot astfel și semperienii de Semper. Când Semper afirma: în devenirea unei forme artistice trebuie luate în considerare și materialul, și tehnica, semperienii consideră imediat că forma artistică ar fi un produs al materialului și tehnicii. „Tehnica" s-a transformat curând într-o lozincă favorită; în limbajul curent a devenit curând sinonim cu „artă", iar în final era mai des folosit chiar decât cuvântul artă. Despre „artă" vorbea naivul, profanul; era mai profesionist să discuți despre „tehnică".

Poate părea paradoxal că partida extremă a materialiștilor a găsit nenumărați adepți și în rândul artiștilor. Aceasta nu era desigur în spiritul lui Semper, care ar fi fost ultimul care ar fi dorit să știe că în locul voinței artistice liber creatoare s-a așezat un implus imitativ esențialmente mecanic-material. Confuzia însă conform căreia ar fi vorba aici de ideea pură a marelui savant Semper exista, iar autoritatea firească de care se bucurau artiștii în problemele „tehnicii" a avut drept consecință esențială ca savanții, arheologii și istoricii de artă să cedeze în favoarea acelora, atunci când era vorba de „tehnică", despre care ei – savanții – înșiși nu înțelegeau nimic sau foarte puțin. Abia în ultimii ani savanții au devenit și ei mai temerari. Cuvântul „tehnică" s-a dovedit a fi cu deosebire indulgent, s-a constatat că majoritatea ornamentelor puteau fi și au fost cu adevărat figurate în tehnici diferite, s-a experimentat cu bucurie excelenta dispută în jurul tehnicii și astfel s-a întețit în revistele arheologice și de artă decorativă acea goană sălbatică după tehnicile al căror sfârșit nu putea fi prevăzut înainte ca toate posibilitățile tehnice pentru cel mai puțin complicat ornament să fi fost epuizate și să te afli, cu siguranță, în final exact acolo de unde ai plecat.

În această ambianță spirituală îndrăznește cartea de față să propună fundamente pentru o istorie a ornamenticii. Faptul că nu intenționează să fie altceva decât fun-

damente se justifică de la sine. Acolo unde nu numai terenul este combătut pas cu pas, ci şi principiile fundamentale sunt puse sub semnul întrebării, trebuie mai întâi cucerite câteva poziţii sigure, câştigate câteva puncte de sprijin bine articulate, din care apoi să poată fi întreprinsă o prelucrare de ansamblu, cuprinzătoare şi sistematică. Apoi, natura obiectului însuşi presupune ca „activitatea de negare" să ocupe în această carte un rol prea mare, pentru a fi compatibilă cu o istorie a reprezentării pozitivă, pragmatică: apare drept sarcină imediată, urgentă, îndepărtarea erorilor şi prejudecăţilor fundamentale, păgubitoare, care au stânjenit până acum cel mai mult cercetarea. Acesta este un motiv în plus pentru care ideile expuse în această carte apar mai întâi sub formă de „principii fundamentale".

Primul dintre acestea trebuie să fie, conform celor afirmate, justificarea existenţei cărţii ca atare. Aceasta pare discutabilă atâta timp cât teoria apariţiei tehnico-materiale a formelor artistice şi ornamentelor originare persistă fără a fi contestată. Rămâne totuşi mereu întrebarea, în astfel de cazuri, unde se încheie domnia apariţiei spontane artistice şi unde începe să apară legea istorică a moştenirii şi achiziţiei. Primul capitol trebuia dedicat de aceea problemei valabilităţii teoriei apariţiei tehnico-materiale a artei. În acest capitol, care anunţă în titlu analiza spiritului şi originii stilului geometric, sper să fi demonstrat nu numai că nu există nici o cauză care să ne oblige să presupunem *a priori* că cele mai vechi ornamente au fost realizate într-o tehnică anume, în special cea a artelor textile, ci că cele mai vechi monumente artistice cu adevărat istorice contrazic mai degrabă respectiva presupunere. La acelaşi rezultat vom ajunge prin alte referiri mai generale. Mult mai elementară decât necesitatea omului de protejare a corpului graţie produselor textile ne apare cea de împodobire a corpului, iar ornamentele ce servesc numai instinctului de împodobire, printre care şi cele liniar-geometrice, au existat deja înaintea apariţiei artelor textile dedicate iniţial protejării corporale. Astfel pare să fie eliminat un

principiu care a dominat suveran vreme de un sfert de veac: identificarea ornamenticii textile cu împodobirea suprafeţelor sau ornamentica bidimensională pur şi simplu. De îndată ce apare îndoielnic că cele mai vechi decoraţii bidimensionale au fost realizate într-un material textil şi într-o tehnică textilă, încetează să mai fie valabilă şi identitatea celor două. Ornamentul bidimensional se transformă într-o unitate superioară, ornamentul textil, într-o componentă subordonată, egală cu celelalte arte decorative bidimensionale.

Limitarea ornamenticii textile la semnificaţia cuvenită dimensiunii sale constituie în general unul din punctele de vedere fundamentale ale întregii cărţi. Trebuie să recunosc că a fost totodată punctul de plecare al tuturor cercetărilor mele corespunzătoare, un punct de plecare la care am ajuns graţie activităţii vreme de opt ani în cadrul colecţiei de textile a Muzeului austriac de artă şi industrie. Recunosc deci, chiar cu riscul de a fi ridiculizat pentru sentimentalism, că nu am putut alunga un anume regret de a fi fost condamnat la necesitatea de a răpi o parte esenţială a nimbului său tocmai artei cu care am ajuns, ca urmare a administrării îndelungate a unei colecţii de textile, la un fel de relaţie personală.

După ce teza plină de consecinţe a identităţii originare dintre ornamentul bidimensional şi cel textil a fost expusă, nu s-a mai trasat aproape nici o graniţă a zonei de valabilitate a ornamenticii textile. De la ornamentele geometrice rectilinii, cu care s-a început, s-a ajuns la reprezentările artistice ale celor mai complicate făpturi organice, oameni şi animale. S-a constatat astfel că dublarea şi afrontarea simetrică a figurilor de-a lungul unei axe mediane poate fi explicată prin originea sa în tehnica textilă a ţesutului artistic. Am considerat necesar să dedic al doilea capitol răspândirii ulterioare a acestei scheme compoziţionale, denumite şi stil heraldic, pentru a analiza lipsa oricărei dovezi, chiar şi a probabilităţii ca în acea epocă, din care provin cele mai vechi monumente ale stilului heraldic, să se fi ajuns la o cunoaştere a unei arte a ţesutului atât de înalte, aşa cum ar presupune-o

performanța tehnică; pe de altă parte, suntem în măsură să explicăm apariția stilului heraldic și prin alte cauze, mai puțin „materiale".

Tendința generală în primele două capitole ale acestei cărți pare a fi una negativistă, chiar dacă se încearcă pretutindeni așezarea unui element nou, pozitiv, în locul celui demolat. În ce privește îndeosebi stilul geometric, a apărut drept maximă urgență înlăturarea teoriilor false elaborate despre el, a prejudecății privind pretinsa lipsă a istoriei sale și demolarea originii sale tehnico-materiale nemijlocite. Circumstanța că legile matematice ale simetriei și ritmului, ale căror exemple pot fi considerate motivele simple ale stilului geometric, trebuie să fie aceleași pe tot globul, cu mici excepții, în timp ce ființele organice și operele realizate de mâna omului permit artistului care se inspiră din ele o mare diversitate, îngreunează considerabil cercetarea zonelor stilistice din perspectivă istorică. Apariția spontană a acelorași motive ornamentale geometrice în diverse puncte ale pământului nu pare, în realitate, să fie exclusă; momentul istoric trebuie la rândul său luat în calcul cu deplină obiectivitate. Popoarele individuale le-au premers pe celelalte în aceeași măsură în care întotdeauna individualități singulare mai dotate s-au ridicat deasupra contemporanilor săi. Iar în ce privește marea masă a fost valabilă, în trecutul îndepărat ca și azi, aceeași concluzie: mai degrabă imită decât să invente ea însăși.

Cercetarea ornamenticii câștigă un teren mai sigur din momentul în care planta este inclusă în rândul motivelor. Specii de plante imitabile sunt infinit mai multe decât configurațiile abstract-simetrice, care se limitează la triunghi, pătrat, romb și încă puține altele. De aceea și arheologia clasică și-a început din acest punct cercetările; raportul motivelor vegetale elenice cu modelele antice orientale – aflate la începutul oricărei istorii de artă propriu-zise – a constituit de multe ori un subiect al argumentului și analizelor amănunțite. Dacă totuși arheologia germană nu a încercat până acum să prezinte istoria ornamentelui vegetal, recunoscut ca decisiv pentru arta antică, în corelație cu epoca ce se întinde de la Egiptul antic până la cea romană, explicația trebuie din nou căutată în reținerea de a transforma „ornamentul pur" în substrat al unei analize istorice mai cuprinzătoare. Pasul pe care nu s-a încumetat să-l facă nici unul dintre reprezentanții școlii germane a fost realizat de curând de un american. W. G. Goodyear a fost primul care a explicat în *Grammar of the Lotus* întreaga ornamentică vegetală antică și o bună parte din cea ulterioară drept o dezvoltare a ornamenticii egiptene antice a lotusului; impulsul ce a condus la răspândirea acestui ornament este după părerea lui identificabil în cultul solar; cercetătorul american este la fel de puțin interesat de teoria originii tehnico-materiale a artei ca și de castelele în ruină și bazaltele europene; dacă nu mă înșel, nu am întâlnit numele lui Gottfried Semper nici măcar o dată în cartea sa.

În esență, ideea fundamentală a lui Goodyear nu este complet nouă; meritul ei indiscutabil îl constituie radicalismul accentuat cu care s-a străduit să acorde valoare universală ideii sale, ca și motivația realizării întregului fenomen.

În privința acestuia din urmă, – referirea la cultul solar –, autorul trage fără îndoială cu mult peste țintă. Pentru ornamentica egipteană antică influența atotputernică a simbolismului cultului solar rămâne cel puțin discutabilă; ea devine cu totul nedemonstrată și improbabilă de îndată ce depășim granițele Egiptului. Simbolismul a constituit desigur unul dintre factorii ce au contribuit la crearea treptată a patrimoniului ornamental istoric al omenirii. A-l clasa drept singurul factor decisiv înseamnă să repeți greșeala acelora ce consideră tehnica drept un asemenea factor. Goodyear se apropie de aceștia din urmă în strădania vizibilă de a ocoli pe cât posibil cauzele psihico-artistice pentru explicarea viziunilor ornamentale. Acolo unde omul este stăpânit aparent de un implus creator artistic imanent, Goodyear lasă câmp liber simbolismului, la fel cum materialiștii impuneau în același caz tehnica, scopul ocazional.

Referitor la extinderea aproape nelimitată a exemplarității lotusului la toate domeniile ornamenticii antice (chiar la benzile cu zig-zaguri preistorice, de pildă), există aici aceeași exagerare proprie adepților materialismului artistic și darviniștilor. Astfel Goodyear este dispus să observe raporturi istorice în multe puncte atunci când cercetarea circumspectă trebuie să se refere neapărat la ele. Dorind să observe pretutindeni numai elementul uniform, i se tulbură în general privirea la diferențierile mai subtile. Astfel a fost inevitabilă neglijarea, între altele, a fondului pur elenic în ornamentica miceniană și, prin aceasta, ignorarea elementului esențial poate al întregii dezvoltări a ornamenticii clasice.

Goodyear a recunoscut la fel de clar, asemenea multor cercetători de dinaintea sa, importanța covârșitoare a ornamentului vegetal în cadrul ornamenticii antice, atât pentru sine, cât și în privința unei aprecieri și recunoșteri a acestei ornamentici în cadrul istoriei generale a artelor decorative. În semestrul din iarna 1890/1891 am ținut la Universitatea din Viena prelegeri despre o „istorie a ornamenticii", în cadrul căreia prezentarea dezvoltării ornamentului vegetal din epoca antică timpurie ocupa locul principal. O parte a conținutului acestor prelegeri este reprodusă în cel de-al treilea capitol al cărții de față, cu mici adăugiri, datorate în principal corelațiilor indispensabile cu cartea apărută între timp a lui Goodyear. Înclin la rândul meu să presupun preluarea într-o mare măsură a motivelor din patrimoniul artistic oriental antic de către popoarele grecești. Dezvoltarea acestor motive în sensul pur al frumuseții formale constituie un merit de mult recunoscut al grecilor. Ceea ce constituie însă produsul propriu, independent și cel mai fructuos al grecilor a fost nu numai complet ignorat de Goodyear, ci și neobservat de către cercetătorii care au căutat cu înfrigurare esențe și direcții occidentale independente în arta arhaică greacă. Este vorba de descoperirea vrejului, a vrejului vegetal dinamic, ritmic, pe care în zadar îl căutăm în toate stilurile antice orientale, pe care în schimb îl întâlnim mai târziu pe pământul elen în forma sa finită încă

în arta miceniană. Motivele florale ale ornamenticii elene s-ar putea să fi fost de origine orientală: combinația cu vrejul în linii frumoase curbe este specific greacă. Desăvârșirea ornamenticii vrejului stă de acum înainte în prim-planul dezvoltării ulterioare a artelor ornamentale. Vrejul apare mai întâi ca o bandă vălurită, în forma unui chenar îngust cu ramificații spiralate, pentru ca în epoca elenistică matură să ocupe suprafețe întregi ca ghirlandă de frunze bogat ramificată. Astfel străbate arta romană până în cea medievală, occidentală sau orientală, sarazină, ajungând nu mai puțin în Renaștere. Ornamentul cu frunziș al micilor maeștri este un urmaș la fel de legitim al ornamenticii vegetale antice clasice ca și al celei gotice târzii. Fiecare raport cauzal în creația umană din toate perioadele istorice de până acum se dezvăluie în analiza istorică a mitologiei artistice antice și a iconografiei creștine: nu mai puțin se poate stabili pentru creația artistică ornamentală, dacă se urmărește ornamentul vegetal și vrejul de-a lungul secolelor de la cea dintâi apariție până în epoca modernă. Încercarea de a desăvârși o temă atât de vastă în întreaga sa dimensiune nu a părut realizabilă în limitele acestei cărți. De aceea m-am limitat la prezentarea detaliată a evoluției ornamentului vegetal al vrejului de la începuturi până în epoca elenistică și romană. Capitolul al treilea dedicat acestor explicații exhaustive poate fi considerat, ținând cont de semnificația clar stabilită a obiectului, drept un „fundament" esențial.

Evoluția istorică ca atare nu este greu de stabilit câtă vreme ornamentica vegetală se limitează la tipurile stilizate tradiționale; o mare nesiguranță, dimpotrivă, apare în momentul în care omul încearcă să se apropie pe cât posibil de planta luată ca model atunci când desenează ornamentele naturaliste. Așa, de pildă, proiecția unei palmete, cum o întâlnim în Egipt și Grecia, e aproape imposibil să se fi inventat independent în fiecare cultură, deoarece acest motiv nu redă o formă florală existentă în natură: concluzia inevitabilă este că motivul nu a putut apărea decât într-un singur loc, de unde a fost

apoi preluat. Cu totul altfel ar sta lucrurile, dacă am găsi în două opere ornamentale de proveniență diferită un trandafir, de pildă, figurat naturalist: apariția naturală a trandafirului în cele mai diferite regiuni este în general aceeași; realizarea autonomă de copii după aceasta ar fi de aceea verosimilă. Există însă un principiu bazat pe experiența rezultată din analiza generală a ornamentului vegetal, conform căruia figurarea realistă a florilor în scop decorativ, așa cum este azi la modă, aparține abia epocii moderne. Simțul artistic naiv al perioadelor timpurii pretindea mai presus de orice respectarea simetriei, chiar și în reproducerea obiectelor naturale. În reprezentarea omului și animalului emanciparea de recursul la ordonarea acestora în stilul heraldic sau în altele similare s-a produs mai timpuriu; un obiect inferior, aparent neînsuflețit, ca planta, a fost stilizat, figurat simetric până în stilurile cele mai mature ale secolelor trecute, atunci când imaginea florală era gândită ca ornament pur și nu i se acorda o semnificație proprie. Trecerea de la stilizarea epocii arhaice la realismul modern nu s-a făcut însă dintr-o dată. În istoria ornamentului vegetal se întâlnește în cazuri repetate înclinația către naturalism, către apropierea ornamentelor de imaginea reală, perspectivală a unei plante și a elementelor sale. A existat, fără îndoială, în antichitate o perioadă în care s-a ajuns destul de departe în apropierea de o asemenea reprezentare; a fost însă un episod trecător, alături de care și după care formele stilizate tradiționale au rămas în continuare predominante. Se poate afirma în general că redarea naturalistă a ornamentului vegetal în antichitate și în aproape întreg Evul Mediu nu a mers până la copierea nemijlocită a naturii.

Exemplul cel mai semnificativ și totodată cel mai important pentru maniera în care antichitatea a înțeles și realizat tendința de redare naturalistă a motivelor vegetale stilizate îl constituie apariția acantului. Anecdota lui Vitruviu, conform căreia ornamentul de acant și-ar datora originea reproducerii nemijlocite a plantei propriu-zise, este considerată și în prezent indiscutabilă. Nimeni nu a

fost frapat până acum de caracterul neverosimibil al întâmplării prin care o buruiană oarecare s-a transformat deodată într-un motiv artistic. Într-o analiză corelată cu istoria ornamenticii un astfel de fenomen mi se pare complet inedit, singular și absurd. În realitate, cercetarea celor mai vechi ornamente de acant demonstrează tocmai absența particularităților caracteristice plantei. Acestea s-au dezvoltat abia de-a lungul timpului din modelul inițial: nu este evident că însăși denumirea de acant dată ornamentului apare abia în epoca în care ornamentul s-a apropiat într-adevăr de aspectul plantei respective? În ce privește însă primele ornamente de acant sper să fi demonstrat în cel de al treilea capitol că ele nu sunt decât palmete plastice, concepute ca atare. Acantul, considerat până acum, de departe, cel mai important dintre toate ornamentele vegetale, nu mai apare astfel ca *Deus ex machina* în istoria artei, ci se încadrează în evoluția generală, normală a ornamenticii antice.

Tendința naturalistă în arta occidentală, așa cum se manifestă indubitabil în dezvoltarea ornamentului de acant, pare respinsă de la început în Orient, de când acesta a fost dominat de arta și cultura greacă. Formele elenistice au fost temeinic preluate; este o constatare de care azi nu se mai îndoiește decât cel ce susține din principiu o opinie contrară. Existența în zilele noastre de adepți ale acestora din urmă, în ciuda limbajului convingător al monumentelor, se explică în principal prin tendința antiistoristă bine înrădăcinată în aprecierea formelor artistice ornamentale. În realitate întâlnim în arta romană imperială diverse forme florale stilizate de artă elenistică matură și alexandrină alături de imaginile naturaliste ale Occidentului roman. Ornamentul bizantin este parțial direct dependent de formele elenistice, în vigoare în zona greacă și a Asiei mici în perioada romană imperială. Arta sarazină nu este atât de nemijlocit edificatoare datorită seriei mai mari de elemente de tranziție, dar la fel de relevantă în această privință.

Elementele strict bizantine ale ornamenticii sarazine au fost de mult corect identificate ca origine, s-ar putea

afirma că aceasta s-a petrecut cu mai multă acuratețe în deceniile cinci și șase decât în zilele noastre, datorită teoriei, apărută între timp, despre originea tehnico-materială a artei și despre începuturile spontan-autohtone ale diferitelor arte naționale. Arabescul a rămas întotdeauna semnul intangibil distinctiv al Orientului, îndeosebi arab. Și, totuși, istoria ornamenticii în antichitate demonstrează că Orientul antic nu a cunoscut ornamentul de vrej, care stă la baza arabescului, trebuind de aceea să-l fi preluat din Occidentul elen. La fel cum, la o analiză mai atentă a împletiturilor de arabescuri s-au putut observa câteva motive distincte ce trădează, în volutele de boboci și cupele florale, raportul cu vechea ornamentică a palmetei. Ceea ce a apărut la arabesc cu totul nou și fundamental străin de concepția antică a ornamentului vegetal a fost particularitatea de a transforma motivele florale sarazine, dispuse în benzi, în vrejuri, în loc să fie dispuse autonom, ca entități libere, așa cum se regăsesc în natură și în general în ornamentica occidentală. Astfel se minimalizează caracterul floral specific, dispare semnificația de tulpină a vrejului, iar caracterul arabescului ca ornament vegetal este ascuns privitorului adesea, până a deveni de nerecunoscut.

Această particularitate deci, considerată esențială și caracteristică arabescului, în care s-a întrupat cel mai exact tendința anti-naturalistă abstractizantă a întregii arte sarazine timpurii, poate fi însă observată ca prefigurată în ornamentica antică a vrejului. Alături de finele capitolului al treilea, cel de al patrulea este dedicat confirmării acestei stări de fapt. Recuperez astfel ceva ce am fost împiedicat, în principal din lipsă de spațiu, să redau în *Covoarele vechi orientale*. Recuperarea mi se pare mai necesară decât s-a dovedit a fi, dat fiind că nu s-a observat corect evidența fenomenului conform căruia arta antică constituie punctul de plecare al celei medievale timpurii și pe teritoriul oriental: concepția anti-istoristă este atât de profund înrădăcinată în spiritele moderne, încât se crede că arta trebuie să fi avut o origine spontană autohtonă, Occidentul cel mult să fi fost

elevul, Orientul fiind obligatoriu, întotdeauna, elementul donator. Orientul a constituit un tărâm de legendă și miracole nu numai pentru poeți, ci și pentru specialiști: Orientului îndepărtat i se atribuie cu predilecție descoperirea tuturor „tehnicilor" imaginabile, în primul rând cele specifice decorației bidimensionale. Dacă o tehnică se dovedea a fi autohton orientală, la fel trebuia să fie și arta produsă prin intermediul acesteia, grație dependenței de „tehnică", conform concepției dominante.

Mai multe premise pentru o analiză istorică a ornamentului vegetal se găsesc în Evul Mediu occidental. Nu în sensul că această zonă ar fi rămas cu totul cruțată de influențele concepției materialiste: ele pot fi urmărite și aici pas cu pas, și datorită lor aprecierea legăturilor artistice din perioada timpurie, așa-numita epocă a migrațiilor, dar și din cea carolingiană și ottoniană, a rămas, în ciuda materialului relativ bogat, în multe privințe neclară, contradictorie, neunitară. Consider însă că tentativa de a prezenta evoluția istorică a ornamentului vegetal de la începutul antichității clasice până în Renaștere nu se va izbi de prejudecăți atât de înrădăcinate și de o rezistență atât de oarbă. Cum timpul și spațiul nu permit o examinare exhaustivă a tuturor elementelor privind dezvoltarea istorică a ornamentului vegetal, m-am limitat la explicarea acelor părți ce necesită o lămurire fundamentală, astfel încât clarificările respective să poată într-adevăr constitui fundamente pentru o istorie viitoare a ornamenticii. Aceste părți se referă la ornamentul vegetal de vrej în antichitate și la cea mai fidelă transpunere a sa în Orientul conservator, arabescul. Și în literatura artistică medievală întâlnim frecvent denumirea generală de „ornament", căruia îi urmează o descriere, care ar fi perfect inutilă, dacă respectivul ornament ar fi fost încadrat unei istorii a evoluției generale. O astfel de încercare este cel puțin în privința ornamentului vegetal antic și sarazin deosebit de dificilă, scopul esențial al capitolelor trei și patru constituindu-l trasarea unui „fundament" istoric pentru o astfel de analiză sistematică.

Dacă sarcina supremă a oricărei cercetări istorice, deci şi a celei de istoria artei, rezidă în dimensiunea ei critică, atunci tendinţa fundamentală a acestei cărţi pare să aibă un sens contrar. În prezent elementele separate şi despărţite trebuie să fie unificate şi analizate dintr-o perspectivă unificatoare. Sarcina viitoare în câmpul istoriei ornamenticii constă în reunificarea părţilor descompuse în mii de elemente.

Conţinutul acestei cărţi contestă prea multe opinii adânc înrădăcinate şi unanim acceptate pentru a nu mă putea aştepta la multiple contraziceri. Sunt perfect conştient de aceasta; alţii îmi vor da tacit dreptate, chiar dacă nu vor avea curajul să se exprime public. A-i determina pe ceilalţi însă, care nu vor voi să se lase convinşi, să recunoască măcar necesitatea de a găsi motivaţii mai puternice pentru opiniile lor favorite decât cele prezente, mi s-a părut a fi o acţiune demnă de realizat, dacă un asemenea succes limitat va putea conduce la o clarificare a problemelor esenţiale propuse de această carte: este un păcat uman originar, de a ajunge la adevăr numai prin eroare.

STILUL GEOMETRIC

Orice artă, inclusiv cea decorativă, se află într-un raport indisolubil cu natura. Fiecare imagine artistică are la bază o imagine naturală, fie neschimbată, în starea creată de natură, fie transformată de om pentru necesitatea sau plăcerea sa.

Acest raport permanent se întrupează însă cu claritate diferită în diferitele opere. Cel mai nemijlocit se dezvăluie în operele de sculptură: creaţiile naturii apar aici imitate în toate cele trei dimensiuni corporale. Tentaţia către o îndepărtare mai accentuată de modelele naturale şi pericolul unei alterări a raportului existent cu acestea a fost resimţit din clipa în care s-a abandonat în creaţie dimensiunea adâncimii şi ca atare reprezentarea corporală completă, ceea ce se întâmplă la acele opere figurate în plan.

Să insistăm mai mult asupra acestui punct. Am stabilit cele două mari clase în care se împart artele decorative: cele plastice şi cele figurate în plan. Se pot totodată deduce de pe acum concluzii privind relaţia existentă între ele. Dacă lăsăm mai întâi deoparte monumentele şi încercăm apoi să răspundem la întrebarea asupra întâietăţii în dezvoltare a uneia dintre cele două genuri artistice, cel plastic (tridimensional) şi cel bidimensională, atunci va trebui să desemnăm aprioric – în ciuda părerii opuse larg răspândite – creaţia plastică drept cea mai veche, mai primitivă, iar pe cea bidimensională ca mai

recentă, mai rafinată. A modela în argilă umedă un animal nu necesita, grație instinctului imitativ uman, o acțiune superioară a spiritului uman, dat fiind că modelul – animalul viu – se afla ca atare în natură. Când s-a pus pentru prima dată problema de a desena, inciza, picta pe o suprafață dată același animal, atunci a fost necesar un act de creație. Căci în acest caz nu a fost imitat corpul existent ca model, ci silueta, linia de contur inexistentă în realitate, pe care omul însuși a trebuit mai întîi să o descopere[1]. Abia din acest moment arta și-a câștigat infinita capacitate de reprezentare; abandonând corporalitatea și mulțumindu-se cu aparența, s-a realizat pasul decisiv pentru eliberarea fanteziei de constrângerea analizei stricte a formelor naturale reale, pentru a o conduce la mai libera tratare și combinare a acestora.

Oricât de miraculoasă ar putea să pară o imagine artistică decorativă cu o modelare emancipată, în detalii transpare întotdeauna modelul real, dedus din natură. Aceasta este valabil atât pentru operele bidimensionale, cât și pentru cele plastice. Picioarele de șarpe ale gigantului nu sunt mai puțin dependente de modelele naturale decât partea superioară, umană a corpului, chiar dacă în realitate ansamblul, gigantul, nu există. La fel florile, menținute într-o schemă strict bidimensională de pe vasele cipriote, au ca model natural floarea de lotus, indiferent dacă raportul cu această specie precisă a florei egiptene a fost conștient sau nu olarilor ciprioți.

Natura a rămas deci modelul formelor artistice și atunci când acestea au renunțat la dimensiunea adâncimii, transformând linia de contur inexistentă în realitate în element al reprezentării. Figurile animaliere redate prin contur nu încetează de a fi prin aceasta figuri animaliere, chiar dacă le lipsește plasticitatea reprezentării corporale. În final s-a ajuns la figurarea unei forme artistice din linia însăși, fără a a avea în fața ochilor un model natural nemijlocit. Aceste configurații au apărut prin observarea legilor fundamentale artistice ale simetriei și ritmului: o mâzgălitură informă nu este o formă artistică. Astfel s-a creat triunghiul, pătratul, rombul, zig-z-

agul ș. a. din linia dreaptă, iar cercul, meandrul, spirala, din linia curbă. Aceste figuri ne sunt cunoscute din planimetrie; în istoria artei sunt desemnate ca *geometrice*. Stilul artistic constituit prin folosirea exclusivă sau numai precumpănitoare a acestora se numește la rândul său *stilul geometric*.

Deși creațiile decorative nu se bazează, în aparență, pe fenomene reale, nu s-au plasat prin aceasta în afara naturii. Aceleași legi ale simetriei și ritmului sunt cele după care natura procedează la crearea propriilor ființe (om, animal, plantă, cristal) și nu este necesară o examinare prea profundă pentru a remarca existența latentă în ființele naturale a formelor esențiale și configurațiilor planimetrice. Principiul enunțat la început privind conexiunile strânse ale tuturor formelor artistice cu fenomenele naturale corporale se confirmă și pentru formele stilului geometric. Formele artistice geometrice se raportează la celelalte forme artistice așa cum legile matematicii se raportează față de legile naturii vii. Desăvârșirea absolută pare la fel de inexistentă în desfășurarea forțelor naturii ca și în conduita morală a omului: depărtarea de legile abstracte creează istoria, atrage interesul, întrerupe monotonia veșnicei uniformități. Stilul geometric configurat strict după legile supreme ale simetriei și ritmului este, din perspectiva legității, cel mai desăvârșit; în judecata noastră de valoare este cel mai puțin prețuit, iar istoria generală a artei dezvăluie, cel puțin atât cât ne este până în prezent cunoscută, că acest stil a fost de regulă propriu popoarelor într-o epocă în care se aflau pe o treaptă culturală relativ inferioară.

În ciuda aprecierii estetice reduse, stilul geometric a beneficiat, în ultimele două decenii, de o abordare extrem de cuprinzătoare. Pe de o parte grație cercetării arheologice. Cele mai vechi necropole din Cipru, straturile prehomerice de la Hissarlik, mormintele preistorice nord – și central-europene ș. a. au transformat stilul geometric într-o problemă actuală, a cărui apariție era datată, după mărturii fundamentale, în epoci relativ tim-

purii. La aceasta s-au adăugat analizele etnografilor, pentru care motivele lineare ale stilului geometric sunt proprii decorului întâlnit la popoarele primitive moderne. Dacă ne considerăm îndreptăţiţi să considerăm, în spiritul ştiinţelor moderne ale naturii, că popoarele primitive constituie urme ale umanităţii din epoci primitive demult apuse, atunci ornamentica geometrică a popoarelor primitive contemporane ne apare în egală măsură ca o etapă de mult depăşită a dezvoltării artelor decorative, ceea ce le conferă o semnificaţie istorică maximă.

Faptul că motivele fundamentale reduse ale stilului geometric sunt aproape identice la popoarele preistorice şi primitive moderne, chiar dacă utilizate în combinaţii diferite, cu preferinţe diferite pentru anumite motive, în Europa şi Asia, în America şi în Polinezia, ne permite să tragem concluzia că stilul geometric nu a apărut într-un singur punct al gobului, răspândindu-se apoi pretutindeni, ci a apărut spontan dacă nu la toate, cel puţin la majoritatea popoarelor la care întâlnim folosirea lui. Stilul geometric a apărut spontan pretutindeni pe suprafaţa terestră: este prima teză pertinentă valabilă azi pentru acest stil.

Stabilirea acestei teze a dus repede la concluzia că impulsul apariţiei şi dezvoltării stilului a fost în mod necesar acelaşi pretutindeni. Neobositul simţ de cercetare a raporturilor cauzale tipic epocii noastre ştiinţifice s-a străduit să descopere motivul ce a determinat apariţia spontană a stilului geometric în atâtea puncte. Trebuie să fi fost ceva concret, material; simpla indicare a unor fenomene psihice abstracte nu ar fi putut conta ca soluţie valabilă. Acest ceva impulsionant nu trebuia căutat în natura liberă; imaginile abstracte lineare ale stilului geometric nu se găseau ca atare în natură, eliberarea lor din starea latentă naturală în cea artistică autonomă presupunând un proces spiritual conştient, al cărui amestec trebuia evitat cu orice preţ. Rămâneau disponibile astfel ca obiecte concrete operele create de om. Fiind vorba de evenimente din cea mai primitivă perioadă a umanităţii, nu puteau fi luate în considerare decât cele mai primitive

opere umane, produse indispensabile ale unui impuls elementar de necesitate. Unul dintre acestea era considerat a fi cel de protejare a corpului. Omul a trebuit să se protejeze de natura exterioară potrivnică prin împletituri naturale; la fel de timpuriu trebuie să fi căutat în ţesut protecţia împotriva intemperiilor.

Împletitul şi ţesutul constituie tocmai acele tehnici artistice care par, datorită procedurilor tehnice, constrânse la folosirea ornamentelor lineare. Este posibil ca împletitura în cruce de nuiele şi pânza grosolan ţesută să-i fi dezvăluit pentru prima oară omului motivele lineare ale stilului geometric? O combinaţie fericită de ierburi colorate ar fi produs un fel de zig-zag. Simetria liniilor oblice şi revenirea lor ritmică putea să fie privită cu plăcere de om. Totul se datorează, dacă ne întrebăm de unde provenea sentimentul plăcerii şi în ce fel ar putut fi trezit în omul primitiv, spiritului uman. Această constatare părea să fie suficientă. Se considera că mâna omului a creat, într-o manieră inconştientă, nespeculativă, condusă doar de necesitatea stringentă a unui scop practic, primele ornamente geometrice. Ele existau, omul putea să le imite, indiferent din ce motiv. Când modela un vas din lutul umed, el putea să includă o linie în zig-zag; la vasul de pămînt aceasta nu se datora unei necesităţi, ca la firele împletite în cruce ale tehnicilor textile, ci faptului că i-au plăcut şi a dorit să le vadă şi acolo unde nu apăreau spontan. Motivul geometric în zig-zag, iniţial produsul accidental al unui proces pur tehnic, era înălţat astfel la rang de ornament, de motiv artistic. Cele mai simple şi cel mai esenţiale motive artistice s-au datorat iniţial tehnicilor textile ale împletitului şi ţesutului: aceasta reprezintă a doua teză fundamentală, valabilă azi pentru stilul geometric.

Ea are în comun cu prima, referitoare la apariţia spontană independentă a stilului în diferite puncte de pe suprafaţa pământului, constatarea că nevoia elementară de protejare a corpului trebuie să fi fost aceeaşi în diferite puncte ale globului, astfel încât să determine apariţia, spontană şi concomitentă, a împletitului şi a ţesutului.

Cele două teze se susţineau reciproc; acordul lor oferea o imagine convingătoare despre apariţia atât a stilului geometric, cât şi, mai ales, a celei dintâi creaţii artistice primitive. [...]

NOTE

[1] Despre hotentoţi şi negrii australieni ni se relatează pe larg, că nu îşi recunosc propria imagine în desen sau fotografie: pot percepe obiectele numai corporal, dar nu planimetric – o dovadă că aceasta din urmă necesita o treaptă culturală mai evoluată.

INDUSTRIA ARTISTICĂ ROMANĂ TÂRZIE

INTRODUCERE

Când, în urmă cu câțiva ani, am primit din partea Ministerului Educației invitația de a mă ocupa pentru revista monumentelor de industria artistică antică a perioadei post-constantiniene și a așa-numitei epoci a migrațiilor păstrată în Austro-Ungaria, am acceptat cu atât mai bucuros, cu cât mi se oferea astfel ocazia binevenită de a-mi extinde și aprofunda analizele de istoria ornamenticii într-o zonă extrem de importantă și productivă. Sarcina asumată oferea de la sine o împărțire bi-partită: prima parte trebuia să răspundă întrebării privind soarta industriei artistice la purtătorii de până azi ai evoluției generale – popoarele mediteraneene –, în timp ce a doua trebuia, dimpotrivă, să stabilească măsura contribuției creative a popoarelor barbare, nordice, abia intrate pe atunci în lumea culturii, la dezvoltarea artelor plastice în cele cinci secole de la Constantin cel Mare la Carol cel Mare. Prima parte trebuia să descopere firele de legătură conducând la antichitatea trecută, cea de a doua să releve germenii cei mai timpurii ai artei medievale, așa cum s-a dezvoltat mai târziu, începând din veacul al IX-lea, la popoarele germanice și latine europene. Prima parte mi s-a părut de departe mai importantă, deoarece fără un răspuns anterior mulțumitor la întrebările suscitate de ea nu putea fi evident concepută o soluție mulțumitoare a temei impuse de cea de a doua.

Oferind spre publicare acum prima parte, trebuie

înainte de toate să explic de ce conținutul acesteia pare să cuprindă totodată prea mult și prea puțin față de așteptările trezite de titlul comun al lucrării bi-partite: prea puțin, deoarece nu publică și nu explică toate speciile de monumente ale industriei artistice romane târzii; prea mult, deoarece alături de industria artistică apar și sunt tratate aproape în aceeași măsură și celelalte trei mari specii artistice, printre care în mod special sculptura.

Explicația acestei aparente incongruențe dintre titlu și conținut trebuie căutată mai întâi în faptul că intenția mea nu a fost îndreptată atât către publicarea unor monumente singulare, cât, mai ales, spre ilustrarea principiilor dominante ale dezvoltării industriei artistice romane târzii; aceste legi, care au fost întotdeuna și pretutindeni – deci și în perioada târzie romană – comune tuturor speciilor artistice, astfel încât observațiile despre un domeniu anume sunt valabile și pentru toate celelalte, întărindu-se și completându-se reciproc, nu au fost până în prezent clar definite nici măcar pentru arhitectura, sculptura și pictura epocii romane târzii, în principal datorită prejudecății că ar fi cu totul inutil să cauți în antichitatea târzie principii pozitive de evoluție.

Ultima fază a artei antice constituie astfel partea întunecată pe harta cercetării de istoria artei. Nici măcar denumirea și limitele nu sunt precizate într-o manieră care să poată revendica o valabilitate generală. Cauza acestui fenomen nu trebuie nicicum căutată într-o inaccesibilitate exterioară a domeniului: acesta se dezvăluie în toate privințele, oferind o cantitate suficientă de material de analiză, publicat în cele mai importante aspecte. A lipsit însă până acum tentația de a-l aprofunda; o asemenea analiză nu promitea nici o satisfacție personală deosebită, nici un interes corespunzător din partea publicului. Se dovedește astfel faptul – imposibil de neglijat – că până și știința, în ciuda aparentei sale autonomii și obiectivități, își datorează în ultimă instanță orientarea înclinațiilor spirituale ale momentului, istoricul de artă însuși neputând ignora calitatea gustului artistic al contemporanilor săi.

Dacă în cele ce urmează se va încerca analiza unui domeniu neglijat până acum cel puțin în trăsăturile sale generale și caracteristice, aceasta nu se datorează faptului că autorul s-ar considera superior față de imperfecțiunea deplină a spiritului uman, ci deoarece consideră că dezvoltarea noastră spirituală a ajuns într-un punct în care răspunsul la problema privind spiritul și forțele conducătoare ale antichității târzii ar putea trezi interesul și înțelegerea celorlalți.

Constituie oare o exagerare considerarea artei plastice a antichității romane târzii ca un domeniu complet necercetat? În ceea ce privește monumentele păgâne, cele afirmate nu pot fi contrazise. Vom aminti, ca exemplu, că un monument fundamental de acest tip, complexul arhitectonic dioclețian de la Split, nu a mai beneficiat din veacul trecut de o publicare completă, bazată pe criterii de cercetare științifice. Conform tradiției, această sarcină ar reveni arheologiei clasice; cum să-i reproșezi însă că, într-o perioadă care vedea apărând din cenușă Micene și Pergamon, nu a mai avut nici un interes pentru agonia antichității? Dacă totuși s-a hotărît din când în când să se ocupe de o operă târzie, aceasta s-a petrecut în limitele interesului anticar-istoric și nu grație formei artistice. Dacă există o excepție, aceasta se datorează unui cercetător al cărui interes pentru arta plastică nu se oprește la clasicism, fiind astfel capabil să identifice în operele antichității ultime, în chiar semnele decadenței și descompunerii, germenii noii deveniri și înfloriri. Astfel a apărut cea mai bună exegeză despre secolele trei și patru ale epocii imperiale romane, datorate unui istoric de artă al vechii școli, care a rămas străin oricărei clasificări, devenind astfel unul dintre cei mai mari și renumiți: Jakob Burckhardt, *Epoca lui Constantin cel Mare,* ed. a II-a, 260 de pagini.

Monumentele cu un caracter exclusiv păgân constituie însă minoritatea, mai ales dacă epoca analizată aici este delimitată de Edictul din Milan. Majoritatea cuprinzătoare a obiectelor artistice a fost realizată pentru comanditari creștini, ilustrând această destinație mai

mult sau mai puțin evident prin semne exterioare. Aparțin oare și aceste monumente artistice creștine unei zone necercetate? Nu există de mult și neîndoielnic o denumire: arta paleocreștină? Nu beneficiază ea și de o literatură deja semnificativă?

În realitate, operele paleocreștine au fost nu numai în mare număr publicate (chiar dacă nu complet sau cel puțin cu acribia dorită), ci și comentate dintr-o perspectivă istorică. Răsfoind însă oricare dintre aceste cărți, vom avea aproximativ același răspuns la întrebarea privind spiritul artei paleocreștine: aceasta nu ar fi altceva decît arta antică păgână, despuiată de orice semne exterioare, deci respingătoare, ale păgânismului. Întrucât istoricul artei creștine nu explică, desigur, în ce constă spiritul artistic intern al artei antice păgâne din perioada târzie, ne vedem siliți să apelăm în această privință la istoricul antichității păgâne, care nu spune aproape nimic despre faza finală a dezvoltării acesteia, așa cum am remarcat anterior.

Tratarea de care s-a bucurat, într-o atât de mare măsură, arta paleocreștină în ultimele decenii ale cercetării, nu a fost însă specifică istoriei artei, ci una de tip anticar. Această recunoaștere nu presupune o amendare a metodei de până acum a cercetării și a reprezentanților ei, nu numai pentru că rezultatele obținute au o valoare incontestabilă ca fundamente și pentru istoria artei propriu-zise, ci și pentru că tendința cercetării în ansamblu în ultimii trezeci de ani a determinat imperios acea direcție anticară.

Trăsătura caracteristică a cercetării istorice specifică generației care este pregătită în zilele noastre să deschidă o cale diferită, orientată spre noi scopuri, constă în preferința unilaterală pentru științele auxiliare. În istoria artei – antice și moderne – aceasta s-a manifestat prin cultivarea unilaterală și supralicitarea iconografiei. Fără îndoială că aprecierea unei opere de artă pierde fundamental din certitudine dacă nu se cunoaște exact conținutul de idei întrupat în ea. Către mijlocul veacului trecut au început să se resimtă acut aceste lacune, iar din

pricină că ele nu puteau fi acoperite decât prin intermediul unui recurs nelimitat la mijloace auxiliare literare, fără un raport direct cu arta plastică, s-a ajuns la cercetări exhaustive după izvoare, în care s-a epuizat în mare parte literatura istoriei artei în ultimele trei decenii. Nu se poate contesta că s-a obținut astfel un fundament indispensabil pentru un edificiu viitor stabil al istoriei artei: dar la fel de puțin se va putea nega că grație iconografiei s-a câștigat doar un fundament mai sigur și că edificarea corpului propriu-zis poate fi realizată numai de către istoria artei.

Putem afirma astfel cu îndreptățire că monumentele creștine din arta antică târzie constituie, cel puțin în privința caracterului pur artistic – linie și culoare în plan sau spațiu –, un domeniu în esență necercetat. Ceea ce se afirmă curent în desemnarea acestui caracter se epuizează în afirmația făcută de acum o jumatate de veac, când această artă antică târzie fost numită simplu „neclasică".

Se imaginează o prăpastie de netrecut între arta romană târzie și cea care o precedă, antichitatea clasică. dacă ar fi avut o evoluție firească, arta clasică nu ar fi trebuit să se transforme niciodată în arta romană târzie. Această viziune este surprinzătoare în epoca ce a făcut din conceptul de evoluție principiul explicației universale. Evoluția a fost abandonată în arta antichității agonice? O astfel de presupunere ar fi fost absolut inadmisibilă, așa încât s-a recurs la imaginarea unei întreruperi brutale a evoluției datorate barbarilor. Arta plastică ar fi fost aruncată înapoi din stadiul înalt de dezvoltare atins de popoarele mediteraneene prin pătrunderea distrugătoare a popoarelor barbare în nordul și estul imperiului roman, astfel încât o dată cu Carol cel Mare a trebuit să reînceapă o nouă dezvoltare ascendentă. Principiul evolutiv era astfel salvat, admițându-se totodată intervenția brutală a catastrofelor, ca odinioară în istoria creației geologice.

Este semnificativ că nimeni nu a încercat vreodată să cerceteze mai îndeaproape procesul amintit al distrugerii

brutale a artei clasice de către barbari. S-a vorbit doar în general de „barbarizare", abandonându-se detaliile acesteia într-o ceaţă de nepătruns, a cărei limpezire ar fi distrus poate ipoteza. Ce s-ar fi putut aşeza în loc, dacă se considera drept evidentă decadenţa şi nu progresul artei romane târzii?

Eliminarea acestei prejudecăţi constituie scopul fundamental al cercetărilor din prezentul volum. Trebuie să precizăm însă că el nu constituie prima încercare în această direcţie, fiind precedată de încă două: prima, publicată de subsemnatul în 1893, sub titlul *Problemele stilului*, cea de a doua realizată de Franz Wickhoff în textul introductiv al volumului *Geneza de la Viena*, publicat împreună cu W. V. Hartel (Viena, 1895). În *Problemele stilului* am reuşit, cred, să demonstrez că ornamentul vegetal medieval bizantin şi sarazin provin, într-o evoluţie directă, de la ornamentul vegetal antic clasic, treptele intermediare fiind reprezentate de arta diadohilor şi de cea romană imperială. Cel puţin în ce priveşte ornamentul vegetal nu există o decadenţă în arta târzie romană, ci o evoluţie, sau cel puţin continuarea unor valori de sine stătătoare. [...]

Din 1893 încoace s-au publicat mai multe lucrări având ca subiect ornamentul bizantin, care s-au ocupat în continuare de motiv şi semnificaţia sa obiectivă şi nu – cum am procedat eu – de tratarea motivului ca formă şi culoare în plan şi spaţiu, fără ca ipotezele mele să fi fost menţionate. Această tenace evitare nu numai a acceptării, dar şi a criticii se poate evident explica numai prin incapacitatea de regăsire şi deci de urmărire a abordării mele fundamentale privind esenţa dezvoltării artistice. Cercetătorii respectivi nu au reuşit să se desprindă de vechea concepţie, dominantă în ultimele trei, patru decenii, referitoare la reprezentarea esenţei creaţiei artistice plastice.

Este vorba aici de acea teorie legată de obicei de numele lui Gottfried Semper, conform căreia opera de artă nu ar fi altceva decît produsul mecanic al scopului de utilizare, al materialului şi al tehnicii. Această teorie a

fost considerată pe bună dreptate în acea epocă un progres esenţial în raport cu reprezentările complet lipsite de claritate ale epocii imediat anterioare romantice; azi însă este tocmai bună pentru a fi anexată istoriei, căci asemenea multor altor teorii de la mijlocului veacului trecut, în care s-a văzut iniţial triumful suprem al cercetării exacte a naturii, teoria artistică semperiană s-a transformat, la rândul ei, într-o dogmă a metafizicii materialiste.

În opoziţie cu această concepţie mecanicistă despre esenţa operei de artă am propus – după câte ştiu, cel dintâi – în *Problemele stilului* o ipoteză teleologică, considerând opera de artă ca rezultat al unei voinţe artistice determinate şi conştiente de scopul urmărit, care se impune înaintea scopului de utilizare, a materialului şi a tehnicii. Aceşti trei factori din urmă nu mai joacă un rol pozitiv-creativ, aşa cum îl concepea teoria semperiană, ci mai mult unul negativ, de blocare: ilustrează totodată factorii de fricţiune în cadrul produsului general.

Prin voinţa artistică se introducea astfel un factor conducător în evoluţie, cu care cercetătorii împărtăşind concepţia de până acum nu ştiau cum să opereze, şi astfel, cred, că se explică poziţia de expectativă, şi azi încă, după şapte ani, a majorităţii celor ce se ocupă de aceeaşi zonă artistică faţă de opiniile expuse în *Problemele stilului*. În al doilea rînd, o altă cauză poate fi şi faptul că m-am limitat în cercetările mele exclusiv la arta decorativă; existând însă o prejudecată generală privind superioritatea artei figurative şi legile sale distincte, era aproape inevitabil ca până şi între cei care au acceptat valabilitatea expunerilor mele despre ornamentul vegetal, să fie unii care nu au dorit să recunoască importanţa generală a respectivelor descoperiri.

Pe calea deschisă de mine a fost făcut un nou pas important în mai sus amintita subapreciere a artei decorative, atunci când Wickhoff a adus, în publicarea *Genezei de la Viena,* dovada irefutabilă că şi o operă nedecorativă, cu reprezentări figurative din epoca romană târzie (datând, confom opiniei generale, din secolul al V-lea d. Ch.), poate să nu mai fie judecată conform cri-

teriilor artei clasice, şi că se intercalează între aceste două arte la începutul epocii romane imperiale o a treia, intermediară, care pe de o parte aparţine evident antichităţii, iar pe de alta, are puncte de contact esenţiale cu operele romane târzii, ca *Geneza de la Viena* de exemplu.

Astfel s-a impus, într-adevăr, pe tărâmul artei figurative continuitatea, iar dacă acest rezultat nu a găsit încă, în semnificaţia sa deschizătoare de drumuri, la toţi cercetătorii interesaţi recunoaşterea meritată, faptul se explică prin izolarea excesiv de unilaterală şi severă în care Wickhoff s-a crezut îndreptăţit să plaseze arta romană în raport cu cea greacă. Wickhoff însuşi s-a oprit însă la jumătatea drumului în conceperea evoluţiei artei romane târzii din cea timpurie imperială, probabil datorită unei reminiscenţe a concepţiei materialiste. În măsura în care *Geneza de la Viena* se întâlneşte cu arta flavo-traianină, ea demonstrează un progres faţă de arta clasică; în măsura în care se desparte de arta mai timpurie imperială, ea constituie un semn al decadenţei, nu un progres. Astfel eşuează şi Wickhoff, la rândul său, în teoria catastrofelor, care-l obligă fără drept de apel să recurgă la „barbarizare".

Ce l-a determinat chiar şi pe un cercetător atât de lipsit de prejudecăţi ca Wickhoff să nu poată, până acum, aprecia esenţa operelor romane târzii cu un ochi imparţial? Nimic altceva decât critica subiectivă, cu care gustul nostru modern se ocupă de monumentele prezentate. Acest gust pretinde de la opera de artă frumuseţe şi însufleţire, balanţa înclinându-se alternativ cînd de o parte, cînd de cealaltă. Ambele calităţi au existat în arta preantonină – frumuseţea, mai ales în arta clasică, însufleţirea, mai ales în cea romană imperială –, nici una nu a existat însă, cel puţin într-o măsură satisfăcătoare pentru noi, în arta romană târzie. De aici admiraţia faţă de arta clasică, apoi (şi nu întâmplător) pentru cea flavo-traianină, glorificată de Wickhoff. Faptul că o voinţă artistică pozitivă s-a putut îndrepta către urâţenie şi ne-însufleţire, aşa cum credem a le identifica în arta romană târzie, pare, din perspectiva gustului modern, cu desăvîrşire

imposibil. Totul însă depinde de înţelegerea faptului că nici ceea ce numim frumos, nici ceea ce considerăm a fi însufleţit nu epuizează complet scopul artei plastice şi că voinţa artistică poate fi îndreptată şi spre perceperea altor forme sensibile (conform conceptelor moderne lipsite în egală măsură de frumuseţe şi însufleţire) ale obiectelor.

Această carte are menirea de a demonstra că şi *Geneza de la Viena* constituie, din perspectiva analizei universal-istorice a dezvoltării generale, un progres cert în raport cu arta flavo-traianină, şi că este considerată un fenomen decadent doar conform criteriilor limitate ale criticii moderne, căci decadenţa ca atare nu există în istorie; mai mult decât atât, arta modernă, cu calităţile sale, nu ar fi putut să existe dacă arta romană târzie nu ar fi deschis o nouă cale prin tendinţa sa ne-clasică.

Prezentul capitol intruductiv mai oferă o sugestie preliminară pentru a considera conţinutul anunţat, oricât ar părea de străin la prima vedere, ca binevenit. Condiţiile moderne demonstrează, indiscutabil, în toate domeniile în care se manifestă voinţa umană, calităţi precise în raport cu cele ale lumii antice: în structura statului, religie, ştiinţă. Pentru ca noile condiţii, moderne, să-şi fi putut face loc, era obligatoriu ca premisele de care depindeau condiţiile antice să fie distruse şi să facă loc unor forme de tranziţie, care în sine ne pot plăcea mai puţin decât anumite forme antice, dar a căror semnificaţie ca trepte necesare ale formelor moderne este neîndoielnică.

Astfel, statul diocleţian-constantinian a contribuit într-o măsură hotărâtoare în privinţa emancipării moderne a individului în cadrul umanităţii în ansamblu, în ciuda faptului că forma sa exterioară despotică stârneşte, în raport cu cea ateniană din epoca lui Pericle sau cu cea romană republicană, mai degrabă dezaprobare.

La fel se structurează adesea în zilele noastre raportul cu artele plastice. Nimeni nu se îndoieşte de exemplu că perspectiva lineară în arta modernă este mânuită mult mai corect şi desăvârşit decât fusese vreodată folosită în arta antică. Lumea antică a pornit de la anumite premise (în anumite locuri, esenţiale) în creaţia artistică, care

făceau imposibilă o înțelegere a concepției moderne a perspectivei lineare. Arta romană târzie nu dezvăluie încă maniera modernă de analiză a perspectivei lineare, pare chiar să se depărteze de ea, față de antichitate; a instituit însă, în locul premiselor antice ale creației artistice, altele noi, pe baza cărora se putea dezvolta treptat, în epoca următoare, exercițiul modern al perspectivei lineare. Aceasta nu înseamnă, așa cum se cuvine accentuat pentru a evita o posibilă neînțelegere, că arta romană târzie ar fi fost predestinată rolului exclusiv negativ de demolare, spre a face loc unor noi configurații; arta romană târzie a fost mereu condusă de țeluri pozitive, nerecunoscute până azi doar fiindcă sunt atât de depărtate de cele, familiare, ale artei moderne și de cele într-o oarecare măsură asemănătoare din arta clasică și augustiniano-traianină.

La fel se poate vedea în abandonarea umbrei accentuate în arta romană târzie un regres față de cea antică anterioară, care fusese capabilă, începînd din epoca elenistică (Asaroton lateran), să unifice obiectele cu solul pe care se aflau, prin intermediul umbrei accentuate. Voința artistică modernă pretinde o unificare a obiectelor reprezentate în imagine, proces în care umbra accentuată joacă un rol esențial. De îndată ce se va înțelege ce a intenționat arta elenistico-romană cu umbrele accentuate iar, pe de altă parte, care este pretenția noastră, contemporană, în raport cu acestea, se va vedea că absența umbrelor în imaginile romane târzii este mai apropiată propriei noastre concepții decât celei anterioare antice. Căci aceasta din urmă încerca să relaționeze obiectul individual doar cu cel nemijlocit învecinat, cu care împărțea aparent același plan: artistul antic căuta raportul dintre formele individuale în suprafață. La rândul nostru cerem artei plastice, implicit umbrei accentuate, corelarea obiectelor individuale în spațiu. Pentru a ajunge la aceasta din urmă era necesară o desprindere a formei individuale de suprafață, ceea ce presupunea între altele renunțarea la mijlocul unificator al umbrei accentuate; această desprindere a fost însă relizată chiar de arta romană târzie, care, redând spațial cubic forma individuală (fără a recunoaște încă deschis spațiul liber ca atare), se află, prin concepția sa, mult mai aproape de arta modernă decât cea, limitată la suprafață, din antichitatea clasică, elenistică sau romană anterioară.

Privit în această lumină, fondul de aur al mozaicului bizantin apare, la rândul său, ca un progres față de fondul de aur albastru al mozaicului roman. Căci acesta din urmă a rămas o suprafață din care răsar perceptibil prin culori diferite (policromie) obiectele individuale, așa cum se înfățișează nemijlocit văzului nostru, pe cât posibil cu excluderea oricărei reflecții, chiar dacă treptat a apărut între figura din prim-plan și planul fundamental așa-numitul fundal. Fondul de aur al mozaicului bizantin, care exclude în general fundalul, părând la prima vedere a ilustra un regres, nu mai este plan fundamental, ci spațiu ideal fundamental, pe care mai târziu popoarele occidentale l-au putut popula cu obiecte reale și extinde în infinite profunzimi. Antichitatea cunoștea unitatea și nemărginirea doar în plan, arta modernă le caută, dimpotrivă, în adâncimea spațială; arta romană târzie se află undeva la jumătatea drumului, căci a eliberat figura individuală de suprafață, depășind astfel ficțiunea planului fundamental atotcuprinzător, dar recunoaște spațiul – urmând în această privință antichitatea – doar ca formă individuală închisă (cubică), nu însă ca spațiu liber infinit.

O a doua urmă, menită a conduce la o mai profundă înțelegere a artei romane târzii, poate fi indicată acum. Este cunoscută grija cu care anticii se străduiau să elimine din denumirea persoanelor, locurilor etc., tot ceea ce putea aminti în vreun fel de nenorocire și vicisitudini, compunându-le pe cât posibil din desemnări ale norocului și triumfului, ale binelui și plăcutului. Să urmărim acum dimpotrivă numele întâlnite la primii creștini din antichitatea romană târzie: Foedulus, Maliciosus, Pecus, Projectus, Stercus, Stercorius (a se vedea Leblant în *Revue archologique*, 1864, p. 44 și urm.). În aceste nume pare a fi fost evitat exact ceea ce ar fi plăcut umanității

clasice, transformând în obiect al plăcerii exact contrariul, evitat anterior cu cea mai mare grijă: înainte se dorea a se auzi despre triumf şi glorie, acum despre ruşine şi oroare. Există aici pobabil extremele maxime, la care în general s-a ajuns foarte rar; ele semnifică însă cu maximă acuitate direcţia către care tindea noua sensibilitate „ne-clasică" a lumii romane târzii. Nu trebuie să se tragă concluzia că paleocreştinii au căutat urâtul în creaţia artistică deoarece căutau în numele lor conexinea cu vicisitudinea; o unificare a fenomenelor aparţinând unor domenii diferite într-un raport de cauzalitate ar fi neştiinţifică şi ca atare inadmisibilă. Acea bruscă schimbare intervenită în acordarea numelor este mai mult un fenomen paralel cu schimbarea contemporană din artele plastice: ambele au fost evident dictate de aceeaşi voinţă superioară căutând în egală măsură în denumiri şi în artele plastice armonia în forme care ar fi stârnit generaţiilor anterioare ale antichităţii dizarmonia. Problema hotărâtoare este dacă acea schimbare radicală a denumirilor se poate datora influenţei barbarilor. Ar trebui să nu existe nici măcar un singur răspuns afirmativ la această întrebare; mai degrabă ar trebui evidenţiată smerenia ca sensibilitate absolut ne-clasică, nou întemeiată a popoarelor mediteraneene în epoca romană târzie. Azi înţelegem şi preţuim excesul de smerenie exprimat în acele nume; dar numai puţini dintre noi s-au hotărât să imite acest obicei, deoarece nu corespunde defel gustului nostru. Pentru ce să nu înţelegem şi să preţuim şi arta romană târzie în semnificaţia ei pozitivă pentru primii creştini (şi ultimii păgâni), doar fiindcă nu corespunde gustului modern?

Ca denumire a perioadei artistice care va fi prezentată în acest volum în trăsăturile sale fundamentale a fost ales termenul de „roman târziu", iar ca limite cronologice domniile lui Constantin cel Mare şi respectiv a lui Carol cel Mare. Justificarea acestor hotărîri va reieşi chiar din conţinut; rămâne să prevenim din capul locului doar posibilitatea unor înţelegeri eronate.

Între denumirile sub care se obişnuieşte să se desemneze perioada abordată nu există nici una a cărei folosire să poată elimina absolut neînţelegerile. Cea mai capabilă să inducă în eroare din perspectiva istoriei artei mi se pare denumirea de „epocă a migraţiilor"; ar trebui să urmeze termenul de „antică târzie", căci scopul artistic suprem mai era cel general antic – redarea formei individuale în plan – şi nu încă cel al artei moderne – redarea formei individuale în spaţiu; izolând forma individuală în cadrul suprafeţei, arta post-constantiniană a săvârşit însă tranziţia necesară de la reprezentarea plană antică la reprezentarea spaţială modernă.

M-am hotărît totuşi, în final, pentru termenul de „roman târziu". Mai întâi deoarece am crezut că pot reliefa astfel de la bun început extinderea şi realizarea în egală măsură în întregul Imperiu roman – de răsărit şi de apus – a procesului evolutiv în artele plastice; apoi pentru că data-limită cronologică a antichităţii o constituie de obicei anul 476 d. Ch., în timp ce prezentarea noastră trebuie să depăşeseacă cu mult această dată, ilustrînd cel puţin continuitatea în Imperiul roman de apus după 476 până în zilele lui Carol cel Mare, când s-a întemeiat un Imperiu roman occidental egal şi absolut independent.

Alegînd cuvîntul „roman" în loc de „antic", am avut în vedere Imperiul roman, nu însă oraşul Roma – şi subliniez aceasta din capul locului, în modul cel mai decis – sau italicii sau popoarele din partea de vest a imperiului. Convingerea mea este mai degrabă că rolul creator în procesul artistic a rămas şi după Constantin aceloraşi popoare care au exercitat acest rol de-a lungul întregii antichităţi, de la declinul popoarelor orientale, ajungând la rezultate extraordinare. Aşa cum filozofia epocii lui Augustus nu a fost romană, ci greacă, răspândită în Imperiul roman, cultul, nu roman, ci grec, infiltrat cu reprezentări orientale, reprezentanţii cultelor păgâne fiind numiţi de creştini în secolele al IV-lea şi al V-lea simplu „eleni", la fel arta perioadei imperiale romane ar trebui în esenţă să fie desemnată în continuare tot ca greacă. Este de netăgăduit că Occidentul s-a diferenţiat treptat în forma statală, în cultură, la fel ca şi în artă,

creând în final o direcție deosebită, iar de-a lungul analizelor noastre vom avea ocazia să evidențiem apariția unor asemenea diferențieri. Va rezulta însă că direcțiile pozitive cele mai decisive ale întregii perioade au apărut mai cu seamă în jumătatea orientală a imperiului, în timp ce particularitatea romanilor occidentali s-a exprimat esențial în preluarea doar parțială a înnoirilor greco-orientale și respingerea categorică a celorlalte. Epoca în care popoarele occidentale, contaminate inițial în mai mică măsură de influențele orientale, au putut să-și dezvolte voința artistică specifică nu sosise încă: ea se află dincolo de epoca lui Carol cel Mare.

Cel ce este convins, asemenea autorului prezentului volum, că evoluția este lipsită nu numai de regres, ci și de stagnare, ea desfășurându-se într-un flux continuu, va resimți ca pur capriciu îngrădirea unei perioade artistice în limite cronologice fixe.

Nu vom ajunge însă la o imagine clară a evoluției dacă nu vom încerca diferențierea epocilor artistice individuale; dacă se decide divizarea evoluției generale în epoci temporale individuale, acestea trebuie în mod necesar să fie determinate de un început și un sfârșit. În acest sens consider că pot justifica alegerea edictului din Milan (313 d. Ch.) și a inaugurării domniei lui Carol cel Mare (768 d. Ch.) drept limite cronologice ale perioadei artistice romane târzii. Trebuie însă remarcat restrictiv că anumite trăsături caracteristice ale artei din veacul al IV-lea se pot urmări cu densitate constant descrescătoare până înapoi în elenismul pre-creștin, astfel încât am ezitat eu însumi dacă nu ar trebui înlocuită epoca lui Constantin cel Mare cu cea a lui Marc Aureliu ca dată de început. Am considerat că trebuie să prevăd și o subîmpărțire a perioadei generale, cuprinzând patru secole și jumătate; faptul că prima parte a lucrării se referă la epoca ce se întinde de la Constantin la Iustinian, iar cea de a doua de la Iustinian la Carol cel Mare (în ceea ce privește zona austro-ungară, aflată sub dominație bizantină, încă un secol sau două în plus) este explicabil atât din considerente exterioare (statistica monumentelor), cât și datorită înstrăinării și independenței barbarilor față de popoarele mediteraneene începând cu mijlocul secolului al VI-lea.

Împărțirea materialului extrem de bogat, abia epuizat în reprezentanții săi principali, a fost decisă în funcție de genurile artistice. Legile supreme sunt desigur comune pentru toate cele patru genuri asemenea voinței artistice care le determină; dar nu în toate genurile aceste legi pot fi recunoscute cu aceeași nemijlocită evidență. Aceasta apare mai întâi în arhitectură și apoi în artele decorative, în măsura în care nu prelucrează motive figurative: arhitectura și artele decorative dezvăluie legile conducătoare ale voinței artistice adesea cu o puritate aproape matematică. În operele figurative de pictură și sculptură dimpotrivă, acestea nu apar cu toată claritatea și spontaneitatea; faptul nu se datorează însă în nici un fel figurii umane înseși, deci dinamismului și asimetriei aparent condiționate de ea, ci „conținutului", adică gândurilor poetice, religioase, didactice, patriotice etc. legate de figura umană – conștient sau nu – care-l îndepărtează pe privitor – în special pe cel modern, obișnuit cu operarea conceptuală și cu privirea depărtată imprecis-optică a naturii și a a operelor de artă – de la elementul propriu-zis artistic al operei, adică de la apariția obiectelor ca formă și culoare în plan sau spațiu. Ca atare a fost inclus un capitol dedicat arhitecturii, din care se va deduce imediat concepția fundamentală a romanilor din perioada târzie despre raporturile obiectelor cu suprafața și spațiul.

În al doilea rând ar trebui să se afle arta decorativă; ea a fost trecută pe ultimul loc, fapt care necesită o explicație. Ea constă în aceea că în literatura de istoria artei nu a existat, în ciuda unor elanuri pentru domenii tehnice speciale (pintre care aș dori să menționez, ca exemplu, lucrările lui A. Kisas despre sticlăria și metalul renan), o artă decorativă romană târzie categoric și general cunoscută și recunoscută, fiind necesară stabilirea preliminară a bazei acesteia în prezentul volum. Avem aici de a face și cu o consecință a disprețului fundamental pentru artele

decorative, pe care cercetătorul teoretician a crezut de cuviință să le ia în considerare doar atunci când a prelucrat reprezentări figurative (ca în vasele grecești) sau când (ca la Micene) lipsesc complet sau aproape complet martorii figurativi ai unei anumite perioade artistice; în ultimul caz s-a luat în considerare chiar și tehnica, dar numai pentru a explica apariția unui motiv (o cale eronată încă neabandonată pe deplin) și nu pentru a sesiza voința artistică ce a determinat tehnica respectivă. Cum artele decorative romane târzii nu au utilizat figura umană într-o măsură suficientă, neavând nici un caracter primitiv, ele au fost ca și ignorate până în prezent, această desconsiderare a artelor decorative și în ultimă instanță a scopului pozitiv întrupat în expresie al voinței artistice constituind și rădăcina esențială a acelor neînțelegeri și reprezentări confuze ascunse sub lozincile de „barbarizare" și „elemente migratoare". Deoarece originea pe teritoriul roman imperial a monumentelor individuale aparținând artei decorative romane târzii analizate în prezenta lucrare poate fi stabilită doar arareori pe baza unor criterii exterioare, apartenența lor la această origine urmând a fi stabilită grație legilor creației artistice observabile în ele, rezultă de la sine necesitatea evidențierii acestor legi mai întâi în monumentele genurilor artistice a căror provenineță romană imperială este indiscutabilă. Iată de ce analiza arhitecturii a fost alăturată nemijlocit celor două arte figurative, dintre care sculptura a beneficiat, față de pictură, de o mai mare considerare: pe de o parte datorită rațiunii exterioare a existenței unui număr mai mare de lucrări cunoscute și mai bine reproduse, pe de altă parte însă și grație înrudirii mai apropiate a acestui gen cu lucrările în metal, alese ca substrat principal al observațiilor noastre.

Este indiscutabil că epoca, a cărei artă constituie obiectul cercetării prezentei cărți, este una dintre cele mai semnificative ale istoriei universale de până acum. Popoare ce au condus vreme de un mileniu și mai bine mișcarea culturală a omenirii sunt gata să o abandoneze; în locul lor apar alte popoare, al căror nume abia era

cunoscut cu câteva secole în urmă. Concepții străvechi despre esența divină și raportul ei cu lumea vizibilă sunt zguduite, abandonate și înlocuite cu altele noi, predestinate din nou unei durate milenare, până în zilele noastre. Dintr-o asemenea epocă, care dospește, în care se înfruntă două vârste ale lumii, există un număr absolut nesfârșit de monumente artistice, majoritatea anonime și nedatate, reflectând cu fidelitate întregul caracter răscolitor al condițiilor spirituale ale timpului. Este evident că nu se poate pretinde primului cercetător al acestei arte o analiză exhaustivă, fie și limitată la monumentele fundamentale. Dar chiar și în raport cu limitarea sarcinii la prezentarea trăsăturilor mari, generale de caracter și tendințe cititorul trebuie să țină mereu cont că într-o epocă agitată contradictoriu și în special în cel de-al patrulea secol d. Ch., procesul evolutiv nu putea fi strict unitar și constant progresist, desfășurându-se mai degrabă în faze inegale, cu regrese continui, ceea ce a determinat exprimarea nenumăratelor anacronisme: rigiditatea arhaică coexistând cu anticiparea radicală, aproape modernă.

La dificultățile presupuse de tema prezentului volum se adaugă și risipirea monumentelor în zona uriașă a întregului Imperiu roman de odinioară și mai departe, astfel că trebuie să recunosc că anumite zone importante ca cea siriană, arabă și vest-africană, franceză de sud sau engleză au fost eliminate analizei mele din rațiuni exterioare. Dacă în ciuda acestui fapt am considerat că nu trebuie să mai amân publicarea rezultatelor unei munci de mai mulți ani, mi-am bazat nădejdea în reușita acestei încercări pe constatarea că analiza fiecărei opere romane târzii mi-a dezvăluit fără excepție, în apariția sensibilă, aceeași marcă a unei necesități stringent interioare, ca în operele clasice sau renascentiste. Asupra esenței acestei necesități interne, resimțită instinctiv la fiecare operă din epoca romană târzie, de obicei desemnată ca „stil", am încercat să dau socoteală mie și celorlalți în capitolele cărții în mod explicit. Propun astfel o prezentare a esenței stilului roman târziu și a evoluției sale istorice; consider că am acoperit astfel, cel puțin în liniile esențiale, ultima mare lacună, rămasă prea mult timp neîmplinită, în cunoașterea istoriei artistice generale a omenirii.

ARHITECTURA

Dintre operele de arhitectură romană târzie au supraviețuit până la noi aproape exclusiv cele care au fost destinate de la bun început cultului creștin. Nu există nici un dubiu – și se poate dovedi în cazuri singulare prin martori – că cel puțin în veacul al IV-lea s-a construit în Imperiul roman și pentru cultul păgân. Paralel cu aceasta nici raportul statului și al cetățeanului bogat individual cu comunitatea ideală a Bisericii nu a fost dintr-o dată caracterizat de subordonare și renunțare de sine, astfel încât să dispară complet toate condițiile preliminare unei mențineri a arhitecturii profane. Pierderea tuturor monumentelor păgâne târzii și a tuturor construcțiilor profane romane târzii (cu excepția unor vestigii parțiale reduse, puțin semnificative) este desigur regretabilă, dar nu mai puțin elocventă pentru clara evidențiere a legilor decisive ale evoluției arhitecturii romane târzii, căci viitorul acesteia consta exclusiv în arhitectura ecleziastică iar voința artistică particulară a epocii romane târzii și-a găsit expresia cea mai pură tocmai în arhitectura religioasă. Bisericile – case pentru celebrarea serviciului divin al comunității creștine adunate în acest scop – consituie substratul preferențial al cercetării noastre.

Tipurile speciale ale baptisteriilor și necropolelor, oricât ar fi de importante în semnificația lor simptomatică, vor rămâne în afara analizei într-o cercetare având ca scop doar liniile fundamentale ale evoluției,

deoarece din perspectiva însăși a scopului de folosire ele ilustrează un tip mixt, aflat la jumătatea drumului dintre arhitectură și sculptură.

Construcțiile ecleziastice romane târzii au urmat două sisteme: longitudinal (bazilica) și central. Aceste două sisteme se raportează reciproc asemenea mișcării și repaosului; apare astfel problema – de o importanță decisivă – privind alegerea unuia dintre ele de către un anumit popor într-o anumită perioadă. Nu a fost însă exclusă nici posibilitatea – dovedită repetat de la arta antică egipteană încoace – ca aceleași popoare în aceeași epocă să folosească ambele sisteme, încercând să le apropie oarecum prin temperarea construcției longitudinale și dinamizarea construcției centrale. Așa s-a întâmplat și în epoca romană târzie, cel puțin în spațiul răsăritean, astfel că în primul rând vom cerceta elementul comun exprimat în construcția centrală și în bazilică în aceeași măsură inconfundabilă. Acest element comun, prin care arhitectura ecleziatică romană târzie se diferențiază de sistemul arhitectural antic, constă pe de o parte în concepția spațială, iar pe de altă parte, în compoziția maselor. Bisericile paleocreștine aveau largi spații interioare, care au constituit evident nu o problemă secundară, cerută inevitabil de scopul de întrebuințare, ci o problemă a prelucrării artistice. Astfel, bisericile romane târzii nu mai figurează forme esențiale stereometrice (piramida, cubul, prisma, cilindrul), ci se compun din mai multe asemenea forme esențiale, dintre care una este însă de obicei predominantă. Particularitatea construcției spațiale se dezvăluie ca atare îndeosebi în interior, cea a compoziției maselor, dimpotrivă, în exterior. Nu trebuie însă ignorat că aceeași concepție a spațiului ca dimensiune cubic repartizată (deci oarecum materială) era impusă arhitectului și la proiectarea exteriorului și viceversa, compoziția maselor a fost nu mai puțin aplicată și în interior. Pentru cazul din urmă este suficientă evocarea, drept exemplu, a nișelor care însoțesc spațiul central cilindric (poligonal, pătrat), ca spații laterale semi-cilindrice; reluarea concepției spațiale inte-

rioare în tratarea exteriorului nu poate fi nemijlocit evidențiată cu aceeași concizie, clarificarea ei fiind rezervată desfășurării ulterioare a cercetării. De asemenea, înțelegerea corelației interne dintre construcția spațială și compoziția maselor va rezulta abia din analiza evoluției. Un simplu fapt istoric va fi evocat aici în trecere: la Panteonul roman sunt prevăzute nișe în interiorul zidului circular, în vreme ce exteriorul constituie un cilindru pur, neîntrerupt. Aici pătrunde deci compoziția maselor în spațiul interior, în timp ce la exterior este încă absentă. Astfel de observații nu permit de la bun început să presupunem că elementul autentic propulsor în evoluția arhitecturii imperiale romane poate fi identificat în construcția spațială.

Intenția arhitecturii în general, rezultând din crearea unui monument, nu a fost însă dintotdeauna, încă din zorii umanității, mereu îndreptată către construcția spațială? Arhitectura este doar o artă utilitară, scopul ei de întrebuințare constând întotdeauna în crearea unor spații limitate, oferind omului posibilitatea unei mișcari libere. Definiția însăși dezvăluie o împărțire a sarcinii arhitecturii în două părți care se întregesc și se condiționează reciproc, aflându-se tocmai de aceea într-un contrast determinat: crearea spațiului (închis) propiu-zis și crearea limitelor spațiului. Voinței artistice umane i s-a oferit de la început posibilitatea de a urmări una sau alta dintre părți în detrimentul celeilalte. Limitele spațiului puteau fi atât de copleșitoare, încât arhitectura să se transforme într-o operă plastică; pe de altă parte, ele puteau fi împinse până la o asemenea distanță, încât să evoce astfel privitorului nemărginirea și incomensurabilitatea spațiului liber. Problema constă în raportarea antichității și îndeosebi a fazei sale finale, romane târzii, față de acest contrast.

Popoarele antice considerau lumea exterioară prin analogie cu individualitățile concrete ale naturii umane (presupus) cunoscute (antropocentrism), diferite ca mărime, fiecare în parte determinată însă de o unitate indisolubilă alcătuită din elemente coerente. Perceperea

lor sensibilă dezvăluia obiectele exterioare confuze și neclar amestecate între ele; prin intermediul artei plastice alegeau individualități singulare prezentându-le în unitatea lor clară, delimitată. Arta plastică a întregii antichități a avut ca scop ultim redarea obiectelor exterioare în individualitatea lor clară, materială, evitând și eliminând de aceea în raport cu apariția sensibilă a obiectelor în natură tot ceea ce putea altera sau diminua efectul nemijlocit convingător al individualității materiale.

Definiția aceasta generalizatoare a scopului final urmărit de arta plastică în întreaga antichitate permite o concluzie asupra relației acesteia cu spațiul. Spațiul saturat de aerul atmosferic, prin care obiectele exterioare apar separate unele de celelalte la o considerare sensibilă naivă, nu reprezintă pentru această considerare o individualitate materială, fiind chiar o negare a materialității și astfel un neant. Spațiul nu putea fi la origine subiect al creației artistice, deoarece nu poate fi individualizat concret, material. Arta antică trebuia însă să meargă și mai departe în conceperea absolut strictă a sarcinii sale: trebuia să nege și să diminueze corespunzător existența spațiului, păgubitoare pentru apariția clară a individualității absolute închise a obiectelor exterioare în opera de artă. Aceasta a avut drept consecință necesară că arhitectura antică a fost determinată, cel puțin la origine, de limitarea spațială, care se evidențiază în raport cu construcția spațială, care este reprimată și mascată.

În ciuda scopului comun întregii arte antice, aceasta prezintă totuși o dezvoltare treptată: evoluția a fost dictată de formele de expresie diferite, prin care a fost concepută în diversele perioade ale antichității unitatea unanim căutată a obiectelor în operă.

La început unitatea individuală a obiectelor a fost căutată pe calea perceperii pur sensibile cu excluderea pe cât posibil a reprezentării datorate experienței. Atâta vreme cât exista premisa că obiectele exterioare sunt cu adevărat independente de noi, trebuia evitat instinctiv orice mijloc auxiliar al conștiinței subiective, alterând unitatea obiectului respectiv. Organul sensibil de departe cel mai

des folosit, pentru a lua cunoştinţă de obiectele exterioare, este ochiul. Acesta ne arată însă obiectele doar ca suprafeţe colorate şi în nici un fel ca individualităţi materiale impenetrabile; percepţia optică este cea care înfăţişează lucrurile lumii exterioare într-un amestec haotic. O ştiinţă mai sigură despre unitatea individuală închisă a obiectelor individuale obţinem numai prin intermediul simţului tactil. Graţie lui ajungem la cunoaşterea impenetrabilităţii limitelor ce determină individualitatea materială. Aceste limite sunt suprafeţele palpabile ale lucrurilor. Ceea ce pipăim nemijlocit nu sunt suprafeţe întinse, ci doar puncte singulare. Abia când percepţia punctelor impenetrabile la una şi aceeaşi individualitate materială se repetă rapid, succesiv şi alăturat, se obţine reprezentarea suprafeţei cu cele două dimensiuni, înălţimea şi lăţimea. Această reprezentare nu mai rezultă deci dintr-o percepţie nemijlocită a simţului tactil, ci din combinaţia mai multor asemenea percepţii, ceea ce presupune intervenţia obligatorie a unui proces mental subiectiv. Rezultă astfel că însăşi demonstrarea impenetrabilităţii materiale ca premisă esenţială a individualităţii materiale nu se mai realizează exclusiv pe baza percepţiei sensibile, ci prin recursul complementar la un proces mental. În creaţia antică trebuie să fi existat de la cel mai elementar început o contradicţie internă, conform căreia, cu toată concepţia fundamental obiectivă dorită, a fost inevitabil din capul locului un amestec subiectiv. În această contradicţie latentă se află germenele evoluţiei viitoare.

Nu era astfel încă epuizată în cea mai veche creaţie antică proporţia indispensabilă a alterării subiective a individualităţii obiective a obiectelor exterioare materiale. Simţul tactil este inevitabil pentru a ne convinge de impenetrabilitatea lucrurilor exterioare, dar nu şi pentru a ne releva întinderea lor. În ultimă instanţă este depăşit cu mult în randament de simţul văzului. Ochiul dezvăluie numai farmecul culorilor, care se răspândeşte, asemenea celui al impenetrabilităţii, în puncte individuale; reprezentarea suprafeţelor colorate ca puncte multiple

este obţinută prin exact aceeaşi cale a procesului mental ca în cazul suprafeţelor tactile. Ochiul realizează însă mult mai rapid decât simţul tactil operaţia de multiplicare a percepţiilor individuale, lui datorându-i-se în primul rând reprezentarea înălţimii şi lăţimii lucrurilor. Se ajunge ca urmare la o combinaţie mai recentă de percepţii în conştiinţa privitorului reflexiv: acolo unde ochiul percepe o suprafaţă coerentă de un farmec unitar, apare prin intermediul experienţei şi reprezentarea unei suprafeţe impenetrabile, tactile a unei individualităţi închise, materiale. Pe această cale s-a putut ajunge devreme la concluzia că percepţia optică singură este suficientă pentru a crea certitudinea unităţii materiale a unui obiect exterior, fără a apela la simţul tactil ca mărturie nemijlocită. Premisa esenţială a rămas întotdeauna menţinerea suprafeţei absolute, limitarea desfăşurării sale pe înălţime şi lăţime.

Dimpotrivă, cea de a treia dimensiune – adâncimea –, considerată în sens mai restrâns dimensiunea spaţială, a fost de la bun început fundamental negată de arta antică. Adâncimea ca atare nu poate fi percepută de vreunul din simţuri – ceea ce am constatat şi la cele două dimensiuni ale suprafeţei –, ci doar prin intermediul unui proces mental mult mai dezvoltat ca la dimensiunile planului. Ochiul nu dezvăluie decît planuri; graţie liniilor de contur abreviate şi a umbrelor suntem capabili să luăm cunoştinţă de modificările în adâncime, dar numai la obiectele cunoscute, la a căror percepţie contribuie experienţa, în vreme ce la obiectele străine ne este la început neclar dacă liniile contorsionate percepute şi petele întunecate nu se află într-un plan. Din nou datorăm simţului tactil prima cunoaştere mai certă asupra existenţei modificărilor în adâncime, deoarece organul său poliramificat permite fixarea examinării în diferite puncte, simultan; însăşi recunoaşterea modificărilor adâncimii în plan şi, mai mult, cea a reunirii în forma completă tridimensională necesită un recurs mental mult mai amplu decît la constituirea reprezentării plane din percepţiile individuale punctuale. Dacă suprafeţele plane

înseşi nu pot fi înregistrate prin simplele percepţii senzoriale, ci doar prin apelul la reflexia subiectivă, atunci antrenarea acesteia din urmă este într-o proporţie cu atât mai mare necesară în perceperea suprafeţelor curbate, contorsionate. Diferenţierea celor două tipuri de suprafeţe, plane şi curbate, este la fel de esenţială în istoria artei ca şi cea a liniei şi culorii, deoarece astfel se exprimă separarea fundamentală dintre plan şi spaţiu[1].

Am ajuns, aşadar, la următoarele rezultate: arta antică, urmărind redarea pe cît posibil obiectivă a individualităţilor materiale, trebuie să fi evitat ca atare redarea spaţiului considerat o negare a materialităţii şi individualităţii; nu pentru că ar fi existat încă de pe atunci conştiinţa clară a faptului că spaţiul constituie o formă de întrupare a minţii umane, ci pentru că a fost instinctiv resimţită nevoia unei configuraţii spaţiale, prin însăşi strădania naivă de redare pură a materialităţii senzoriale. Dintre dimensiunile spaţiale în sens larg, cele două specifice suprafeţei sau planului, înălţimea şi lăţimea (contur, siluetă), sunt absolut necesare pentru reprezentarea unei individualităţi materiale: de aceea sunt admise în arta antică încă de la început. Dimensiunea adâncimii ce ne apare, dimpotrivă, ca absolut necesară, fiind pe deasupra şi menită să altereze efectul limpede al individualităţii materiale, este mai întâi, pe cât posibil, reprimată.

Popoarele antice au conceput ca temă a artei plastice redarea obiectelor ca fenomene materiale nu în spaţiu (prin care trebuie înţeleasă de acum încolo adâncimea spaţială), ci în plan. Cum se poate însă evidenţia individualitatea materială în cadrul suprafeţei, dacă nu iese, oricât de puţin, în afara ei? Exista astfel din capul locului necesitatea unei anume recunoaşteri a celei de a treia dimensiuni, a adâncimii, iar pe această latentă contradicţie se sprijină nu numai concepţia despre relief a artei antice, ci şi jumătate din evoluţia desfăşurată în arta plastică a antichităţii. Cealaltă jumătate a fost determinată, aşa cum s-a subliniat anterior, de pătrunderea treptată a concepţiei subiective în perceperea pur subiectivă a individualităţii materiale a lucrurilor.

Dezvoltarea artei plastice în antichitate la popoarele reprezentative a străbătut următoarele trei faze fundamentale:

1. Rigoarea maximă a concepţiei pur senzoriale a individualităţii materiale (presupuse ca obiectivă) a obiectelor şi ca atare apropierea pe cât posibil de reprezentarea materială a operei în plan. Acest plan nu este cel optic, perceput de ochi la o oarecare distanţă de lucruri, ci unul tactil, sugerat de perceperea simţului tactil, căci certitudinea cu privire la impenetrabilitatea (tactilă) determină în această fază a dezvoltării şi convingerea referitoare la individualitatea materială. Din perspectivă optică, acest plan este perceput de ochi atunci când suprafaţa unui obiect este atât de apropiată, încât dispar toate contururile şi mai ales toate umbrele capabile să dezvăluie o modificare în adâncime[2]. Viziunea despre lucruri cunoscută în acest prim stadiu al voinţei artistice este de aceea tactilă* şi, în măsura în care trebuie să fie necesarmente şi una optică, apropiată; cea mai pură întrupare îşi găseşte expresia în arta egipteană[3]. Abrevierile şi umbrele (ca martori ai adâncimii spaţiale) sunt evitate, fiind considerate tot atât de penibile ca şi exteriorizările afectelor (ca martori ai vieţii sufleteşti subiective). Dimpotrivă, accentul principal este pus pe contururi, care sunt menţinute pe cât posibil simetrice, deoarece în simetrie se exprimă cel mai convingător pentru privirea exterioară raportul tactil continuu în cadrul planului. Simetria este fixată de dimensiunile planimetrice, fiind prejudiciată, dacă nu anulată, de adâncime; de aceea ea a constituit în arta plastică a întregii antichităţi mijlocul esenţial de a demonstra caracterul închis al individualităţilor materiale în plan.

2. În suprafaţa lucrurilor din operă modificările adâncimii (reliefările) nu sunt admise doar de nevoie, ci şi acceptate de bunăvoie. Cu atât mai strictă este con-

* Într-un răspuns dat cu privire la metoda sa de cercetare (*Allgemeine Zeitung*, 1902, Supliment Nr. 92, 93) Riegl a recunoscut că termenul tactil (*taktisch*) nu a fost foarte bine ales şi că ar trebui înlocuit peste tot cu cel de *haptisch*.

cepută unificarea clară a obiectelor reliefate cu planul fundamental comun şi a reliefărilor individuale între ele. Provocarea perceperii impenetrabilităţii palpabile condiţionînd individualitatea materială constituie în continuare scopul fundamental nemijlocit al artei plastice; corelaţia tactilă închisă a elementelor planului nu poate suporta încă nici o cezură. Pe de altă parte, ochiul, ca cel mai important organ constatativ, are la rândul său dreptul de a percepe existenţa elementelor reliefate; acestea se trădează în primul rând prin umbre, iar pentru a le percepe, ochiul trebuie să se îndepărteze puţin de vederea imediată; nu atât de mult încât raportul neîntrerupt tactil al părţilor să nu mai poată fi perceput distinct (vederea depărtată), dar la o distanţă totuşi, aflată între vederea apropiată şi cea depărtată, ce poate fi definită ca vedere normală. Viziunea despre lucruri, care distinge acest al doilea stadiu al artei antice, este astfel una tactil-optică, iar din perspectivă optică, una normală; ea s-a întrupat cu maximă relevanţă în arta clasică a grecilor[4]. Pe lângă abrevieri apar şi umbrele, dar numai semi-umbre, ce nu întrerup, asemenea umbrelor adânci, coerenţa tactilă a suprafeţei; în mod corespunzător sunt admise afectele în măsura în care interesul privitorului pentru individualitatea materială a respectivului purtător de afecte nu este trecut pe un plan secundar. Simetria (fie de înşiruire uniformă, fie de contrast, ca în stilul heraldic) cunoaşte o destindere a rigidităţii, dar niciodată o suprimare, chiar dacă mai frecvent se dezvăluie cel mai eficient abia la o oarecare distanţare de apropierea operei.

3. Tridimensionalitatea completă este admisă pentru obiectele prezente în opera de artă. Astfel se recunoaşte implicit existenţa spaţiului, dar numai în măsura în care rămâne fixat de individualităţile materiale, ca spaţiu impenetrabil deci, închis, cubic, cuantificabil, nu ca adâncime spaţială infinită între lucrurile individuale materiale. Căci şi această a treia şi ultimă fază a artei antice concepe încă drept unică sarcină redarea clară a individualităţilor materiale în şi pentru sine, fără a ţine cont de spaţiul în care se mişcă. De aceea forma individuală este figurată în plan, ca şi până atunci, nu în spaţiu, acest plan fiind cu atât mai accentuat, cu cât forma individuală se delimitează mai mult graţie celei de a treia dimensiune. Esenţial este că individualităţile materiale singulare abandonează raportul tactil până atunci constant menţinut cu planul general, izolându-se astfel de suprafaţă, chiar dacă rămâne în formaţie cu aceasta. Chiar şi părţile individuale (reliefările) ale individualităţilor izolate se izolează reciproc, dizolvând astfel raportul tactil anterior cu suprafaţa; reliefările înseşi se aplatizează din nou aproape bidimensional. Această suprafaţă nu mai este însă tactilă, deoarece conţine cezuri datorate umbrelor profunde; este mai degrabă optic-colorată, în care obiectele apar într-o vedere depărtată, contopindu-se de asemenea cu mediul[5]. Viziunea despre lucruri, care distinge această a treia fază a artei antice, este de aceea una esenţial optică, şi anume depărtată, evidenţiindu-se cel mai clar în arta imperială romană târzie. Umbrele sunt profunde, având un efect de cezură în cadrul planului; sarcina general-antică de redare clară a caracterului închis al individualităţii materiale devine acum, în această fază finală a antichităţii, o parte esenţială, fiind cu deplină intenţie cedată cooperării auxiliare a conştiinţei subiective. O dată cu aplatizarea în plan şi observarea simetriei devine din nou mai strictă.

Sfârşitului celei de a treia faze îi aparţin bazilicile creştine şi edificiile centrale ale perioadei romane târzii. Analiza exemplelor individuale tipice din toate cele trei faze va demonstra că ambele tipuri constructive romane târzii au constituit, în construcţia spaţială şi compoziţia maselor, rezultatul final consecvent al procesului evolutiv precedent, dominând întreaga antichitate.

Idealul arhitectonic al egiptenilor antici s-a exprimat cu cea mai mare puritate în tipul funerar al piramidei. Indiferent în care dintre cele patru laturi s-ar plasa spectatorul, ochiul său percepe constant doar suprafaţa unitară a triunghiului isoscel, ale cărui laturi clar delimitate nu sunt în nici un fel ameninţate de o legătură în adâncime. Faţă de această delimitare bine gândită şi accentuată cu maximă acuitate a aspectului material exterior în dimensiunile planului, sarcina propriu-zisă

utilitară – construcţia spaţială – apare complet diminuată. Ea se limitează la plasarea unei mici încăperi funerare cu intrări nesemnificative, ca şi inexistente pentru privirea din afară. Piramida poate fi definită mai degrabă ca operă plastică decît ca operă arhitectonică. Individualitatea materială în sensul cel mai sever oriental antic cu greu îşi putea găsi o mai desăvârşită expresie.

Un astfel de expedient nu mai era suficient la un edificiu dedicat nu defunctului, ci celui în viaţă, bucurându-se de mişcare. Dar şi în acest caz a fost păstrată forma cristalină exterioară, prezentând doar suprafeţe lipsite de umbră şi neramificate. Coliba de pământ a felahilor contemporani păstrează încă fidel forma de trunchi de piramidă a locuinţei antice egiptene; ceea ce se ascunde ca spaţiu în spatele zidurilor joase lipsite de ferestre nu se dezvăluie privirii exterioare. Conflictul dintre necesitatea spaţială practică şi spaima spaţială artistică s-a configurat mai acut la templul egiptean; analiza acestuia este de aceea atât de instructivă, deoarece evidenţiază modul rafinat în care egiptenii s-au străduit să satisfacă necesităţile practice, salvând totodată principiul artistic. Mai întâi spaţiul cerut de scopul de întrebuinţare a fost risipit într-o serie de camere întunecate, a căror îngustime făcea imposibil orice efect artistic spaţial. Aceasta nu constituia însă deplina rezolvare; pentru anumite ceremonii era nevoie de spaţii mult mai mari. Ele au fost configurate uneori în chip de curţi deschise, lipsite aşadar, graţie deschiderii superioare, de o spaţialitate internă completă, la care se mai adăugau şi şirurile de coloane delimitând sprafeţele murale laterale (adică configuraţii formale izolate), menite să altereze impresia bidimensională optică a peretelui, impunând privitorului formele individuale tactile.

Pe lângă acestea existau însă şi săli colosale complet închise (Karnak) cu acoperiş solid; ele ar fi putut introduce o dată cu suprafeţele largi, îndepărtate de ochi şi acţionând de aceea optic, ale celor patru pereţi, ale acoperişului şi ale pavimentului, un efect spaţial, ce ar fi trebuit să provoace egiptenilor o maximă neplăcere.

Sălile sunt de aceea umplute într-o asemenea măsură cu o pădure de coloane apropiate sprijinind acoperişul, încât toate acele suprafeţe care ar fi putut determina un efect spaţial au fost tăiate şi îmbucătăţite: efectul spaţiului a fost astfel, în ciuda întinderii considerabile, reprimat, distrus chiar, impunându-se în schimb ochiului efectul formelor singulare (coloanele). La suprafeţele exterioare piezişe ale pereţilor de împrejmuire (în configuraţia caracteristică a pereţilor la trunchiul de piramidă) este reprimată absolut orice amintire a interiorului; mulura concavă constituie, prin accentuarea terminaţiei abrupte deschise, un protest formal împotriva unui acoperiş: ferestrele, ce ar fi putut stabili o nemijlocită comunicare între interior şi exterior, lipsesc mai ales deoarece ar fi apărut doar ca supărătoare găuri în forma închisă tactilă; uşile – un rău necesar – sunt plasate cât se poate de econom. În exterior, templul egiptean este, cu zidurile sale monolite, o unitate tactilă în univers; în interior se descompune în microcosmosuri, care, la rândul lor, sunt umplute cu forme unitare (coloanele). El conţine însă două elemente ale evoluţiei ulterioare: în curţile dreptunghiulare (corespunzătoare direcţiei de deplasare a vizitatorilor) elementul arhitectonic longitudinal în raport cu forma artistică cristalin-centrală a piramidei; în multitudinea compusă dintr-o succesiune liberă de curţi şi săli elementul construcţiei maselor. Aceste contraste constituie totodată posibilitatea şi provocarea evoluţiei.

Templul peripter elin se deosebeşte exterior de templul egiptean prin faptul că, în ciuda multitudinii – altfel limitată – de spaţii conţinute în interior, creează o unitate uşor de perceput, chiar dacă nu strict centralizată. Laturile sale individuale continuă să fie în general plane, fără a mai constitui însă în detaliu suprafeţe tactile monolite, dizolvându-se în şirurile formale ale porticelor cu coloane; pentru ca ochiul să le perceapă în raportul intenţionat, ca elemente componente ale unui tot armonios, trebuie să se situeze la o oarecare depărtare de planurile individuale, vederea templului grec rezultând astfel de la distanţa moderată corespunzătoare celei nor-

male, în care claritatea tactilă a detaliilor şi perspectiva optică asupra ansamblului sunt deopotrivă reliefate.

O asemenea accentuare a relaţiei planurilor parţiale cu ansamblul nu se poate realiza fără alterarea unităţii rigide a suprafeţei; în realitate există la templul peripter grec primele semne ale tridimensionalităţii, ale umbrei şi ale spaţiului. Sarcina fundamentală a arhitecturii rămâne la început tot limitarea spaţială în contrast cu dezvoltarea spaţială; existenţa însă a spaţiului ca atare nu mai este atât de fundamental mascată. Grecii epocii clasice nu au fost însă departe de a ajunge la crearea spaţiului interior: unicul spaţiu mai mare în interiorul templului, *cella*, a fost reprimat prin raportarea la treapta de dezvoltare a curţii egiptene, iar mijlocul de comunicare azi atât de firesc dintre exterior şi interior într-o clădire – fereastra – este încă cu totul absent (cu puţine excepţii, datorate unor circumstanţe speciale). În forma generală dreptunghiulară situată doar lângă acoperiş (pe laturi, nu la frontul strict centralizat) se dezvăluie existenţa tendinţei de trecere a interiorului – rezervat circulaţiei umane – către exterior. În porticele cu coloane, care atrag umbra asemenea golurilor din faldurile draperiei antice, apare o nouă recunoaştere a adâncimii spaţiale şi a spaţiului la obiecte într-o expresie limitată, ochiul oprindu-se imediat în peretele închis al *cellei*, exact ca în suprafaţa fundamentală a unui relief. Arta greacă a găsit deci, pe lângă apariţia materială încă predominantă şi cu un efect sensibil nemijlocit, întregirea efectului prin ideile izvorîte din experienţă, un moment subiectiv aşadar, cel puţin într-o proporţie modestă.

Este indubitabil că în epoca diadohilor s-a realizat un progres decisiv în direcţia constituirii spaţiului interior; lipsesc însă toate punctele de reper pentru a putea determina în detaliu proporţia acestui progres.

Cel mai vechi spaţiu interior complet închis, de dimensiuni într-adevăr importante şi cu intenţii explicit artistice păstrat, este Panteonul de la Roma, care, în forma actuală, datează abia din prima jumătatea secolului al II-lea d. Ch. Destinaţia originară este incertă; îl

vom considera fără rezerve ca martor al voinţei artistice monumentale din epoca romană imperială timpurie. Construcţia cu coloane nu mai era pentru aceasta suficientă, deoarece, deşi templele greceşti periptere în care erau veneraţi zeii Olimpului se construiesc mereu de-a lungul întregii epoci imperiale, este evident că adevărata veneraţie a romanilor în epoca imperială se îndreaptă nu către zeii oficiali moşteniţi, ci către zeităţile orientale elenizate, precum Isis, Mithras şi altele; la fel şi diferitele sanctuare ale vechilor temple, destinate cultului noilor zei, în care s-a exprimat cu adevărat voinţa artistică specifică epocii în care au fost înălţate.

Pe scurt, mai întâi despre exteriorul Panteonului. El înfăţişează, exceptând porticul cu fronton, rotonda pură, oferind, cel puţin unei vederi depărtate, o imagine plană absolut simetrică. Unitatea formală tactilă centrală constituie astfel aici nu numai scopul artistic suprem, ca în antichitatea timpurie, ci acesta este realizat într-un grad mult mai înalt decît la templul grec sau cel egiptean. Mjlocul însă prin care a fost atins acest rezultat nu este cel utilizat de egipteni sau de grecii epocii clasice: orice diviziune cristalină în suprafeţe exterioare egale, clar delimitate pare aici abrogată, în locul suprafeţei perfect statice a idealului artistic egiptean apar acum curbe adânci dinamice, iar ramificării exterioare în forme individuale, constatate la clădirea cu coloane, i se substituie renunţarea nediferenţiată la orice fel de element secundar în forma ansamblului. Panteonul lipsit de ferestre se află astfel încă pe un teren comun – antic, datorită voinţei de a fi o individualitate materială strict determinată, unitar constituită, evitând de aceea şi la exterior compoziţia maselor (exonartexul este esenţialmente doar o dezvoltare a portalului, nu o îmbinare a rotondei cu construcţia dreptunghiulară cu coloane); prin aspiraţia către infinita modificare în adâncime, el constituie contrastul extrem faţă de stilul egiptean şi totodată înrudirea cu arta greacă, ale cărei intenţii îndreptate spre un dinamism moderat bidimensional le transpune acum liber în exterior; prin subordonarea necondiţionată a tuturor ele-

mentelor posibile unității absolute a ansamblului, el se află pe de altă parte în opoziție cu arta greacă, apropiindu-se din nou de stilul egipten, care a cultivat în egală măsură suprafețele exterioare unitare.

Piramida și Panteonul desemnează astfel două extreme opuse ale arhitecturii centralizate antice, templul grec peripter constituind centrul clasic de echilibru. Dacă piramida corespundea unei viziuni apropiate, iar templul unei viziuni normale, la Panteon apare viziunea depărtată; nu există două puncte în aceeași zonă care să aparțină totodată aceluiași plan, fiind necesară de aceea o perspectivă unificatoare asupra tuturor, pentru a putea percepe unitatea dorită (simetrie în înălțime și lățime), pe când la frontonul grec ochiul putea întârzia cu desfătare în apropierea elementelor componente plastice. Continua modificare a adâncimii atrage irezistibil privirea mai departe în adâncime; dat fiind că aceasta nu poate fi percepută decât fie incomplet (pe laturi), fie deloc (pe latura din spate), Panteonul face apel (ca orice operă determinată de vederea depărtată) într-o măsură mult mai mare decât monumentele clasice și cele egiptene la ajutorul complementar al conștiinței subiective a spectatorului. Exteriorul Panteonului trădează astfel efortul de izolare nu numai conform dimensiunilor planului, ca în construcțiile egiptene și clasice, ci și după adâncime, ceea ce evidențiază admiterea explicită a spațiului cubic.

Panteonul nu este firește cea mai veche rotondă cunoscută; el este precedat cel puțin de mausoleele aproape lipsite de spațiu interior și de dispunerea amfiteatrelor, începuturile situându-se în epoca diadohilor. Noutatea la Panteon, în măsura în care se poate stabili azi, o constituie spațiul unic închis în interiorul său. Oriunde ar privi ochiul spectatorului ce pășește în Panteon, la pereții laterali sau la bolta cupolei (în care mica deschidere luminoasă apare mai mult ca element final decât ca element de cezură), se izbește de suprafețe modificate în profunzime, ce nu se delimitează ca formă, retrăgându-se continuu în ele însele. Astfel se constituie pentru privitor conceptul de spațiu: la Panteon totul este

menit să trezească în același timp conștiința limitelor materiale ale spațiului, să înlocuiască conceptul pur cu reprezentarea senzorială a formei unitare tactile, adâncimea cu planul (înălțime și lățime). Cel ce pătrunde în Panteon remarcă de la prima privire aruncată planului solului forma circulară a pereților care îl delimitează, fiind imediat convins că dimensiunile adâncimii și lățimii sunt egale; apoi se impune a doua constatare nemijlocită, privind egalitatea dintre dimensiunile înălțimii și lățimii (implicit deci ale adâncimii): astfel spectatorul este constrâns la un sentiment tactil al unității în proporțiile planurilor delimitative. Mai mult decât oricare alt spațiu interior din lume cel al Panteonului și-a păstrat acea claritate veritabil antică, nedeterminată de rațiune și unitatea închisă, care în sens strict i se cuvine doar formei materiale compacte neîntrerupte. Epoca imperială romană timpurie a dat pentru problema spațiului interior o rezolvare în care spațiul este tratat în același timp ca material cubic, fiind delimitat de dimensiuni absolut egale și ca atare de o maximă claritate. Astfel s-a realizat ceea ce părea până atunci imposibil și anume individualizarea spațiului.

În zona inferioară a cilindrului mural se află incluse în interiorul Panteonului o serie de nișe[6] dintre care jumătate sunt prevăzute la intrare cu o pereche de coloane părând astfel caracterizate oarecum ca spații laterale separate; umbrele întunecate adunate în adânciturile lor realizează împreună cu suprafețele luminoase despărțitoare ale zidului rotondei dintre ele un efect de contrast cromatic, adică optic, al vederii depărtate. Ambele sunt pentru epoca ulterioară, așa cum se va vedea, de o maximă importanță. Atât compoziția maselor în spațiul central, cât și zonele centrale ale spațiilor laterale (înjumătățite însă), precum și tendințele de însuflețire ritmică, cromatică a suprafețelor se vor regăsi ca trăsături caracteristice esențiale ale artei romane târzii; ambele își au aparent rădăcinile în tendința specifică celei de a treia faze a artei antice de întrerupere a planurilor tactile prin umbre profunde. Scopul artistic profund însă, urmărit

prin introducerea spaţiilor laterale însoţitoare, a constat într-o delimitare mai eficientă în adâncime a spaţiului central individualizat, precum şi în evidenta izolare a acestuia faţă de planul general. Acest conţinut obiectiv, de a cărui cunoaştere corectă depinde înţelegerea arhitecturii romane târzii în punctele sale decisive, se va clarifica şi mai mult de-a lungul demonstraţiilor următoare.

Elemente noi în arhitectura monumentală (nu în cea utilitară) a epocii romane imperiale au fost de asemenea arcele şi bolţile; în arhitectura egipteană şi în cea clasică elementele corespunzătoare fuseseră arhitrava dreaptă şi acoperişul plat. În arhitrava dreaptă plasată pe doi suporţi a fost exprimat raportul dintre forţă şi greutate în modul cel mai explicit şi simplu, cu un efect clar, nemijlocit. Jocul de forţe la arc este dimpotrivă unul ascuns şi, asemenea curbării în adâncime, poate fi înţeles numai pe calea reflexivităţii spirituale şi a experienţei. În exact acelaşi raport se află acoperişul plat şi bolta. Arcul inaugurase deja prin pandantiv viitoarea apreciere favorabilă a zidurilor; la teatrele epocii imperiale timpurii se mai credea încă în posibilitatea de a dizolva planul mural prin portice monumentale. Abia în perioada diocleţiană arcul a fost aşezat direct pe coloane şi deasupra zidurilor: acestea constituie din nou planuri, asemenea zidurilor vechi egiptene, dar nu planul tactil monolit, ci unul optic prevăzut cu ferestre ce creează umbre adânci.

Următoarea etapă a dezvoltării ne conduce în perioada romană târzie propriu-zisă, deşi clădirea pe care o vom lua în considerare – aşa-numitul templu Minerva Medica de la Roma – nu permite o datare certă. Înainte de toate este o construcţie de mase, căci absidele, care la Panteon erau plasate în interior, se evidenţiază aici şi la exterior, încadrându-se în silueta ansamblului, fiind complet dominate de construcţia centrală.

Avem din nou de a face nu cu un singur element arhitectonic, ci cu o serie întreagă de elemente – unul mare proeminent şi mai multe mai mici –, unde acestea din urmă sunt parţial acoperite de cel dintâi. Rememorând că scopul esenţial al arhitecturii antice fusese constituit de

crearea unităţii clar delimitate, centralizate, rezultă că o dată cu apariţia compoziţiei maselor voinţa artistică arhitectonică pare încălcată şi abrogată într-un punct la fel de esenţial ca şi emanciparea spaţiului. Asemenea acesteia din urmă şi compoziţia maselor poate fi urmărită le predecesori singulari până în epoca imperială timpurie.

Apariţia construcţiei de mase se integrează la fel de armonic în evoluţia artei antice ca şi cea a constituirii spaţiului interior, de îndată ce se pune problema intenţiei care a determinat-o. Această intenţie se dezvăluie din efectul pe care construcţia de mase îl exercită asupra privitorului, indiferent pe ce latură ar pătrunde în monument. Din marele corp masiv se desprinde mereu o nişă (sau mai multe) ce-l întâmpină pe privitor. Dacă silueta ansamblului este figurată în continuare ca suprafaţă, graţie simetriei absolute a planului central, nişele inferioare reliefate prin console puternice creează privitorului conştiinţa clară a delimitării clădirii ca individualitate izolată în profunzime şi totodată a izolării ei în raport cu planul general. Micile construcţii centrale (nişele) constituie în acelaşi timp o motivaţie specifică determinată, prin care clădirea centrală dominantă se reliefează cu atât mai eficent; legitate ce se va reîntâlni cu deosebire în decoraţia artei romane târzii. Semnificaţia spaţiilor laterale interioare se reliefează cu şi mai mare claritate acum decât fusese percepută anterior la Panteon. Spaţiul Panteonului fusese conceput ca materialitate cubică, concretizat într-o formă strict regulată, recognoscibilă la prima vedere ca masă individuală; prin adăugarea unei serii de spaţii laterale, ca sateliţi, el apare mai eficient rotunjit. Raportul cu antichitatea timpurie se poate formula astfel:

În ultimă instanţă este încă vorba de o reprezentare închisă a unei individualităţi materiale. Aceasta din urmă nu mai este configurată în plan şi legată de el, ci se desprinde de suprafaţă în completa sa tridimensionalitate. Ca urmare se intercalează între planul general şi individualitatea materială o serie de individualităţi mai mici, care o reliefează pe cea superioară mai eficient în

raport cu planul. Acest raport se evidenţiază în modul cel mai pregnant în decoraţia romană târzie;

Un element înnoitor la fel de important îl constituie la templul Minervei Medica introducerea ferestrelor la tambur (şi chiar în bolta cupolei). În clădirile utilitare luminile laterale fuseseră inevitabile încă din epoca orientală antică: arhitectura monumentală le respinsese categoric, deoarece din perspectiva artistică, concentrată asupra formării materialului într-o unitate închisă, ferestrele constituie pentru vederea apropiată sau normală un supărător gol în perete, o cezură deplorabilă a elementului tactil-material printr-un neant optic-cromatic absolut ireal, asemenea umbrei. La construcţiile monumentale clasice ferestrele constituie, de aceea, foarte rare excepţii, iar acolo unde au fost parţial utilizate datorită unei constrângeri exterioare, ele sunt caracterizate printr-o înrămare atentă ca elemente constructive individuale independente. Condiţia preliminară acceptării ferestrei în arta monumentală a fost aşadar viziunea depărtată, care determină unitatea optică coerentă dintre cavităţile umbrite în alternanţa lor ritmică (simetrie prin înşiruire) şi părţile murale bidimensionale luminoase. Această condiţie a fost îndeplinită abia în arta romană târzie, iar consacrarea ferestrei ca element legitim şi necesar, chiar şi la clădirile monumentale, a determinat în primul rând stabilirea definitivă, menţinută până în zilele noastre, a unor legături nemijlocite între interior şi exterior (absente încă în casa pompeiană şi care în multe privinţe lipsesc şi azi în Orient); în al doilea rând a fost creat, din perspectiva vederii depărtate, un nou sistem decorativ, bazat pe fundamentele pur optice ale alternanţei regulate dintre cezurile întunecate şi suprafeţele murale luminoase. Renunţarea definitivă la absenţa ferestrelor a avut şi în interior drept rezultat străpungerea de neînlăturat a efectului spaţial închis. Cine pătrundea în templul Minervei Medica nu mai percepea acea magie a unităţii absolut statice, care izvorăşte şi azi din interiorul Panteonului, deşi proporţiile conform celor trei dimensiuni continuau să fie aproape egale; schimbarea consta nu atât în numărul sporit de nişe ce se succedau într-un şir neîntrerupt, ci în principal în deschiderile ferestrelor, care au determinat o însufleţire cromatică pe suprafaţa murală, atrăgând totodată privirea din învelişul material spre exterior, în spaţiul infinit.

Acest exemplu demonstrează că tendinţa antică a închiderii absolute a elementelor nu se mai putea menţine în continuare, dispersarea ei fiind determinată de necesităţi spaţiale interne. Ferestrele, care conduc privirea din strâmtoarea închisă în deschiderea spaţială, vestesc pentru prima dată noua artă a viitorului, care-şi propune să figureze forma individuală nu în existenţa ei izolată şi nici în compoziţia maselor alcătuită din mai multe forme similare, ci în corelaţie cu spaţiul infinit, incomensurabil.

Necropola Santa Constanza, construită către mijlocul veacului al IV-lea la Roma, ilustrează evoluţia sistemului de la Minerva Medica, în care coroana de nişe pare a se dizolva într-o galerie continuă, separată de spaţiul central printr-un cerc de coloane duble. Există aşadar două rotonde concentrice, cea exterioară fiind depăşită şi dominată de cea interioară. Înnoirea stilistică semnificativă constă aici în reprimarea oricărei ramificaţii (nişele) în favoarea unui contur simplu-masiv. Adevărata evoluţie a planului central roman în beneficiul cultului creştin s-a desfăşurat nu la Roma, ci pe teritoriul oriental. Pentru a înţelege corect această afirmaţie, trebuie cunoscută evoluţia planului longitudinal creştin.

Unitatea închisă şi clară a elementului material dorită de arta antică a găsit, cel puţin în ce priveşte arhitectura, deplina rezolvare în construcţia centrală: elementul autentic progresist a fost construcţia longitudinală şi aceasta din motive lesne de înţeles. Planul longitudinal a fost creat pentru deplasarea oamenilor în interiorul său; mişcarea presupune abandonarea suprafeţei, luarea în considerare a adâncimii spaţiale, reliefarea individualităţii din ea însăşi la intersecţia cu spaţiul. Arta antică

s-a străduit constant să depăşească sau măcar să mascheze această latentă contradicţie; dar chiar aceste eforturi constituiau o problemă şi implicit o motivaţie imperioasă pentru o dezvoltare continuă. Astfel se observă în arta antică dizolvarea peretelui exterior în portice, nu la o clădire centrală, ci la una longitudinală (templul).

Problema epocii imperiale a constat în realizarea configurării spaţiale la construcţia longitudinală într-o manieră identică cu cea a unei clădiri centrale (Panteonul): în individualizarea spaţiului prin formarea maselor spaţiale cubice egal delimitate. Când anume a fost preluată în mod conştient această problemă nu se poate stabili azi cu certitudine. În cel dintâi secol al epocii imperiale casa pompeiană dezvăluie opoziţia fundamentală încă, cel puţin în arhitectura profană de locuit, faţă de orice fel de configuraţie spaţială interioară; în sens strict, nu există încă acolo un spaţiu închis, toate încăperile deschizându-se spre atrium, o curte deschisă figurând mediul cu adevărat dinamic. În acelaşi timp au existat şi bazilici. S-ar atesta astfel, în chiar primul veac al imperiului, construcţia de mase longitudinală, mai precis o sală înaltă dispusă concentric într-alta mai mare, dar mai joasă. Geneza bazilicii de for public merge înapoi la curtea deschisă, care a fost acoperită din raţiuni utilitare de protecţie. Este indubitabil că în însăşi această dispunere a unei clădiri utilitare se poate recunoaşte un simptom şi o treaptă premergătoare a evoluţiei viitoare; pe de altă parte este important de remarcat că elementele construcţiei de tip sală au apărut mai întâi într-o clădire utilitară şi nu la una monumentală. Suntem de altfel puţin informaţi asupra modului în care s-a realizat originar supraînălţarea şi acoperirea spaţiului curţii, deoarece vestigiile bazilicale din primul secol al imperiului s-au păstrat mult prea fragmentar, iar reprezentările figurative ale picturii murale lasă prea mult loc ambiguităţii. Problema esenţială este dacă existau atunci zidurile masive înalte; în ce mă priveşte prefer să neg această ipoteză a priori şi să presupun mai degrabă o tratare de

tipul metopelor. Orice dubiu este exclus însă în ce priveşte acoperirea bazilicii printr-o şarpantă de lemn liberă (sau cofrată), în vreme ce orice fel de clădire centrală presupunea în mod obligatoriu acoperişul boltit. Atâta timp cât a rămas în vigoare şarpanta de lemn deasupra navei centrale, aceasta nu poate fi considerată încă un veritabil spaţiu interior închis. Arta romanică abia a boltit bazilica; ea este şi cea care a introdus în nava centrală perspectiva, adică un fragment limitat din spaţiul nelimitat, transformând bazilica într-o construcţie într-adevăr direcţionată. Romanul epocii imperiale a văzut în nava centrală doar suprafeţele murale delimitative, nu şi spaţiul închis de ele – tocmai pentru că lipsea închiderea monumentală în înălţime (acoperişul în boltă).

Esenţial pentru iminenta transformare stilistică a fost faptul că ferestrele superioare laterale ale bazilicii au fost în mod necesar evidenţiate din interior spre exterior. Ele existau şi în sala antică egipteană, dar atât de mascate, încât această cezură a zidurilor nu putea fi percepută nici în interior, nici la exterior. În ce măsură spiritul arhitectural antic s-a opus, şi în epoca imperială timpurie, străpungerii peretelui (tactil) cu ferestre, o demonstrează casa pompeiană ce respinge complet ferestrele în exterior, iar dintre clădirile monumentale, Panteonul epocii lui Adrian.

Primele săli închise de mari dimensiuni datează din secolul al III-lea al epocii imperiale. Din exterior nu par să fi fost intenţionat degajate. Sala dreptunghiulară a termelor lui Caracalla constituie germenele unei construcţii constând în mai multe încăperi delimitate de un zid pătrat comun, cea de la termele lui Diocleţian fiind în aparenţă asemănătoare. Intenţia existentă nu putea consta decât în reprimarea crescândă a articulării exterioare: acest scop apare şi mai evident în efortul de configurare a spaţiului în interior, ceea ce recomandă analiza interiorului sălii dreptunghiulare în epoca imperială mijlocie.

Privitorul pătrunde într-o navă centrală, divizată în trei compartimente centrale, pătrate. Aceste pătrate sunt clar marcate prin stâlpi puternici cu coloane colosale şi

prin bolta în cruce ce se sprijină direct pe ele, ale cărei chei de boltă se află exact deasupra punctului central al fiecărui pătrat. Spectatorul observă la intrare, uitându-se la suprafața solului, dimensiunile egale ale înălțimii și lățimii pătratului celui mai apropiat, iar pe măsură ce privirea înaintează în adâncime, văzând pătratul repetat de trei ori, capătă o evaluare a adâncimii totale și o senzație liniștitoare de echilibru și siguranță. Rezolvarea tensiunii este astfel obținută prin divizarea dreptunghiului în trei spații centrale; acestea din urmă fiind absolut egale între ele, alcătuiesc o unitate prin simetria de înșiruire asemenea porticelor de la templul grec. Unitatea nu este aici la fel de nemijlocită ca la Panteon, deoarece presupune acum cel puțin o reflecție totalizatoare; hotărâtor este că sunt totuși mijloace pur simetrice, prin perceperea cărora privitorului i se impune reprezentarea unității individuale; simetria este indisolubil legată de reprezentarea suprafeței, care la rândul ei este legată de cea a materialității. Se exprima astfel raportul cu antichitatea anterioară și se dezvăluia totodată înnoirea caracteristică antichității târzii, în desprinderea elementelor de suprafață: atât la așa-numita bazilică a lui Maxențiu, cât și la sălile mari de la termele lui Caracalla și Diocletian, spațiul principal este însoțit de spații laterale, figurându-se astfel funcția navelor laterale față de nava centrală, a motivului minor față de modelul major. Rezultatul era că ochiul nu se izbea în nici unul din spațiile menționate de planuri despărțitoare, ci, în privirea îndreptată înainte, de peretele curb al absidei, iar în înălțime de la fel de curba boltă în cruce; lateral pătrundea în marile spații alăturate, însoțind într-o lățime egală pe fiecare latură fiecare pătrat al navei centrale; chiar și lunetele de sub bolți erau în cea mai mare parte perforate de ferestre, a căror formă o copia pe cea a lunetelor.

Nava longitudinală a bazilicii creștine se diferențiază de construcțiile sală amintite în primul rând prin faptul că nava centrală nu mai este delimitată într-un spațiu interior închis, prin acoperișul boltit, continuînd să fie acoperită, asemenea basilicii de for public, cu o șarpată

de lemn: nava centrală a bazilicii creștine continuă să fie o curte totodată deschisă și doar provizoriu închisă. Ochiul spectatorului din epoca romană târzie percepea pereți plani întrerupți de coloane, precum și o absidă semicirculară, nu însă un spațiu delimitat în toate părțile (inclusiv superior). S-a omis astfel necesitatea divizării navei centrale – asemenea sălilor păgâne – în mai multe spații centrale (cuburi spațiale).

Nava centrală a bazilicii creștine este însoțită de coloane, plasate atât de apropiat, încât nu mai constituie o clară diviziune a suprafeței solului, apoi de un mare perete superior străpuns doar de ferestre, nemaiindicînd obișnuita împărțire articulată vertical și, în fine, de acoperișul drept prin care se resimte la fel de mult lipsa articulării sălilor boltite în cruce ale termelor. Vizitatorul modern al unei bazilici romane se imaginează de regulă transpus într-un spațiu determinat de farmecul perspectival; un asemenea spațiu este însă întotdeauna conceput ca fragment(finit) al unui spațiu infinit, fiind evident faptul că și dacă primii creștini ar fi fost într-adevăr conduși de o intenție perspectivală, apariția bazilicii ar fi semnificat aceeași ruptură cu tradiția artistică milenară și transformarea într-o tendință artistică apropiată deja de cea modernă. O analiză mai apropiată dezvăluie că o asemenea ruptură anormală este inexitentă într-o dezvoltare echilibrată și că primii creștini romani nu voiau să creeze în nava centrală bazilicală un spațiu interior închis și implicit nici un aspect perspectival, identificat mai degrabă doar de privitorul modern.

Prima percepție ce se impune vizitatorului unei bazilicii creștine este deja în măsură să conducă la urma indicată: înălțimea și lățimea navei centrale se află într-un raport de un binefăcător echilibru, evocând privitorului de la bun început un efect determinat simetric și planimetric; este suficientă rememorarea înlăturării acestor proporții, accentuarea unilaterală a înălțimii în Evul Mediu germanic, pentru a evidenția strânsa corelație a bazilicii creștine cu cerințele fundamentale ale voinței artistice general-antice.

Tratarea părţilor, care au înlăturat acum şi ultima rămăşiţă a rapotului tactil, nu putea fi decât una picturală; ea se exprimă în partea inferioară prin alternarea rapidă a coloanelor dese cu intercolonamentele, iar în partea superioară prin şirurile străpunse de ferestre. Aceeaşi tendinţă de izolare se dezvăluie şi în raportul dintre părţile individuale, de exemplu în realaţia reciprocă a elementelor orizontale. Cu excepţia configurării tuturor elementelor de către vederea depărtată superficială, percepem deasupra coloanelor un zid, deasupra zidului un acoperiş drept, fără ca între aceste înşiruiri singulare să se instituie unificarea corespunzătoare. Intercalarea zidurilor între coloane şi acoperiş semnifică în sine o ruptură a raportului necesar între suporţi şi acoperiş: este o semnificativă deosebire faţă de templul grec. E ca şi cînd ar fi fost urmărită cu orice preţ evitarea oricărei întrupări a raportului cauzal dintre părţi. Dacă insatisfacţia pentru gustul modern, izvorâtă din contradicţia dintre coloanele zvelte şi zidurile vaste, este adesea ignorată de vizitatorul modern, aceasta se datorează efectului perspectival, de care acesta se lasă furat, dar care era absolut necaracteristic la origine, dacă ne gândim doar la amenajările (înlăturate abia în baroc) din centrul navei (cancelli şi amvoane). Bazilica paleocreştină constituie în această privinţă un unicat, nerepetat de atunci în istoria artei. Arta medievală nordică a înlăturat din nou zidurile, creând unităţi spaţiale cubice transferate conştient din plan în spaţiul infinit. Arta barocă a restabilit zidurile închise, articulate însă în nişe, cu frize intermediare deasupra, preferând să taie ferestrele în boltă decât să fi admis suprafaţa murală de mai mare întindere ca zid superior.

Abandonarea curentă a tuturor raporturilor tactile dintre elementele corpului arhitectonic la bazilica paleocreştină a avut drept consecinţă dispariţia acelei impresii de necesitate şi de corelare organică a tuturor părţilor impusă compoziţiei de arta clasică, precum şi de cea modernă. Este exact acelaşi fenomen care apare în sculptura şi pictura din epocă, în urâţenia şi asprimea figurilor;

chiar şi cauzele artistice determinante au fost adesea identice, aşa cum se va dovedi cu ocazia analizei dezvoltării romane târzii în sculptură. Paralela este demnă de menţionat acum, deoarece crearea tipului bazilical nu poate fi atribuită influenţei barbarilor nordici, originea mediteraneană fiind cel puţin în arhitectură un fenomen cert, al cărui caracter hotărâtor anticlasic ar trebui stabilit nu numai pentru tratarea detaliată, ci şi pentru structura fundamentală în ansamblu, conform concepţiei de până acum privind „barbarizarea".

Exteriorul bazilicii paleocreştine dezvăluie toate semnele caracteristice ale construcţiei de mase. La fiecare din cele patru laturi se reliefează din suprafaţa plană a părţii arhitectonice principale – nava centrală – o parte secundară în zona inferioară: la faţadă un atrium (datorită căruia în bazilica paleocreştină nu s-a ajuns niciodată la ideea de faţadă), pe flancuri navele laterale (şi eventual braţele în cruce ale transeptului), la zidul din spate absida. Reliefarea edificiului în ansamblu din planul de bază este astfel eficient marcată, chiar dacă ceea ce este vizibil din corpul central reprezintă o suprafaţă murală plană[7].

Diferenţa caracteristică faţă de construcţia centrală a maselor constă în evitarea curentă a unei dominante ce stăpâneşte deopotrivă toate laturile. Opoziţia faţă de ea a fost atât de mare, încât bazilica paleocreştină a renunţat definitiv până şi la turn, în vreme ce nordicii au utilizat simptomatic acest mijloc pentru unificarea materială a clădirii într-o încoronare finală ascendentă. La corpul central dominanta (cupola) constituia un mijloc de unire (ceva mai liberă, fireşte) cu planul fundamental, la domul romanic şi gotic (turnul), un mijloc de unire cu spaţiul infinit: bazilica paleocreştină a abandonat principial ambele moduri unificatoare, ignorând spaţiul infinit şi izolându-se categoric de planul fundamental.

Instructivă este şi comparaţia între exteriorul bazilicii şi cel al peripterului grec: ambele clădiri longitudinale sunt dreptunghiulare, comparaţia dezvăluind cel mai

explicit diferențierea concepției romane târzii de cea clasică. La templul grec suprafața exterioară este articulată pe fiecare dintre cele patru laturi în elemente proeminente (coloane), care se mențin însă în ansamblu în plan, părând de aceea că se evidențiază dintr-un plan fundamental; la bazilică, pereții exteriori sunt suprafețe plane, lipsite de articulări tactile, fiind străpunse optic prin deschiderile umbrite ale ferestrelor; fiecare latură prezintă, dimpotrivă – în sensul construcției maselor –, o construcție secundară (navă laterală, atrium, absidă), prin care se evidențiază, în locul proiecției în planul fundamental, gradarea în adâncime.

Ambele tipuri arhitectonice romane târzii creștine – bazilica și edificiul central – sunt supuse unei unice tendințe predominante; construcția longitudinală a rezolvat însă problema într-un mod mai radical. În timp ce edificiul central a menținut încă în buna tradiție antică, chiar și atunci când renunțase la individualitatea cea mai severă, trecând spre compoziția maselor, o anume legătură cu planul fundamental, cea longitudinală a abandonat-o cu bună știință, deschizând astfel calea prin care arta medievală și cea modernă au ajuns la așezarea elementelor într-un spațiu liber. Succesul a fost – din perspectivă modernă – scump plătit, căci izolarea elementelor și părților lor în cadrul planului a determinat în arta paleocreștină acea caracteristică de respingere a naturii și de asprime, unică în istoria artei. Efectul perspectival al spațiului interior bazilical a dezvăluit însă că speranțele de viitor depindeau chiar de acest sistem, în vreme ce edificiul central contemporan nu a abandonat total raportul cu concepția antică a reliefului, blocându-și singur calea unei dezvoltări ulterioare fertile. Dacă bazilica a întruchipat, față de planul central, cea mai puțin atrăgătoare – pentru privitorul modern – latură a voinței artistice romane târzii, ea a adăpostit totuși toate posibilitățile unei dezvoltări viitoare.

Relația dintre cele două tipuri arhitectonice este de obicei redată prin raportarea la răspândirea lor

topografică în Imperiul roman, conform căreia edificiul central provine din răsărit, iar bazilica din apus. Această reprezentare este însă amendabilă, în sensul că ambele sisteme sunt la origine proprii răsăritului greco-oriental, în Orient păstrându-se și azi mai multe bazilici paleocreștine decât pe teritoriul roman apusean[8]. Bazilica nu a constituit defel o schemă arhitectonică specifică Occidentului roman, fiind considerată, cel puțin în primele secole ale arhitecturii ecleziastice, pretutindeni – în răsărit ca și în apus – tipul cel mai potrivit pentru casa creștină închinată lui Dumnezeu. Semnul distinct ce diferențiază estul de vest este mai întâi unul negativ. Romanii occidentali au respins forma centrală cu orice preț, ceea ce a demonstrat că pentru ei izolarea absolută a formelor artistice individuale și apelul implicit la experiența subiectivă în locul percepției senzoriale constituiau o cerință fundamentală, indispensabilă. Romanii de origine greacă, dimpotrivă, au fost incapapabili să se decidă să abandoneze într-o asemenea măsură relația formei individuale cu planul fundamental ca reprezentant (ideal) al materialității tactile și implicit individualizarea prin mijloacele percepției sensibile.

Concepția din urmă, ilustrând continuarea nemijlocită a artei imperiale preconstantiniene, nu a fost însă cea predominantă în arhitectura ecleziastică greacă, cel puțin în secolele al IV-lea și al V-lea: se poate doar afirma că nu s-a stins complet, căci monumentele de plan central din acele secole nu lipsesc cu totul, chiar dacă au fost cu mult depășite numeric de cele bazilicale. Ulterior apar la bazilicile romane orientale anumite trăsături ce dezvăluie fără echivoc intenția fundamentală de centralizare: în suprimarea transeptului de exemplu, care distruge în exterior simetria vederii laterale, accentuând în interior neclaritatea și țesând într-adevăr o sferă misterioasă în jurul altarului; apoi introducerea emporiilor, prin care au fost îndepărtate, cel puțin parțial, zidurile superioare – atât de supărătoare pentru sensibilitatea antică – ale navei centrale (a se vedea biserica Sf. Dumitru din

Tesalonic, unde alternanța suporților și continuarea cezurii murale până sub acoperiș pare a anticipa într-o mare măsură evoluția romanică nordică).

Raportul dintre arhitectura orientală și occidentală în epoca romană târzie se poate exprima astfel: monumentul creștin cel mai răspândit în întregul imperiu este bazilica, chiar dacă a durat până când s-a constituit un tip general-valabil. Romanii urmează de la bun început tendința de a păstra în interiorul și în exteriorul bisericii efectul unității formale materiale, delimitate cubic, cel puțin în măsura în care configurația spațială și compoziția maselor o mai îngăduiau[9]. Romanii preferă, dimpotrivă, unilateral bazilica. De aici se dezvoltă de-a lungul timpului o diferențiere mai pronunțată; în epoca lui Justinian aceasta trebuie să fi atins deja forme palpabile. Rolul revenit romanilor în epoca precarolingiană a fost unul pasiv, deși problema de viitor se afla în mâinile lor; abandonarea mijloacelor percepției sensibile a determinat o stagnare în creația artistică, o nouă dezvoltare putându-se instaura abia atunci când percepția sensibilă începe să fie reconsiderată și prețuită. Voința artistică decisivă a aparținut la început fără îndoială grecilor, ceea ce le-a permis să-și afirme supremația secole de-a rândul.

Mai rămâne doar să schițăm caracterul monumentului de plan central creștin grecesc în perioada romană târzie. Începuturile sunt neclare; de îndată ce începem să vedem clar, se evidențiază extrem de semnificativ că cele mai vechi monumente cunoscute ilustrează tendința explicită de unire cu planul longitudinal. Altarul nu este niciodată în centru, ci este întotdeauna plasat pe latura opusă intrării; aceasta determină o direcție, ce avea să fie în contradicție cu elementul central static. Necesitatea acestei latente contradicții ascundea o problemă, iar câtă vreme aceasta a fost urmată, arhitectura ecleziastică greacă a fost la rândul ei fructuoasă și a putut să se dezvolte. Realizările sale originale, căutând rezolvarea problemei în conexiune cu dispunerea – realizată în epoca imperială medie (inte Marc Aureliu și Constantin) – a

spațiilor laterale semiascunse, sau în înrudirea cu sala divizată în trei pătrate, se încadrează fără excepție în perioadă romană târzie, printre care și Hagia Sofia, punct culminant al tuturor încercărilor.

În epoca următoare, arhitectura greacă (și arta în general) a urmat calea centralizată unilaterală, probabil datorită despărțirii de zonele occidentale și apropierii copleșitoare orientale. Ca peste tot, arhitectura ecleziastică a creat aici un tip: crucea greacă cu cupolă centrală, semnificând, în raport cu Hagia Sofia, o aparentă întoarcere la tendința formală tactil-centralizată antică. Creștinismul greco-oriental nu mai formula nici o problemă artei plastice, fiind, asemenea islamiților, conștient de raportul dintre religie și artă, și ar fi recunoscut necesitatea reformei învățăturii ortodoxe, dacă ar fi considerat că arta are nevoie de reformă. Această evoluție depășește însă limitele deja stabilite. Este oricum îndoielnic dacă se poate vorbi, înainte de iconoclasm, de o artă bizantină, adică de o artă greacă centralizată în Bizanț.

Specificul arhitecturii romane târzii constă în poziția sa față de problema spațială. Ea recunoaște spațiul ca dimensiune cubic-materială – diferențiindu-se astfel de arhitectura antică orientală și de cea clasică; nu îl recunoaște însă ca dimensine informă, infinită – deosebindu-se astfel de arhitectura modernă.

Pentru a înțelege aceste raporturi în întreaga lor semnificație, este suficientă alăturarea mentală a unui monument central roman, a unui templu grec și a unei bisericuțe rurale gotice. Silueta monumentului roman (Panteonul) ne apare azi absolut apăsătoare și supărătoare; ceea ce pare surprinzător, deoarece și concepția noastră artistică se bazează tot pe viziunea depărtată, este însă explicabil prin tendința absolută a monumentului central roman de închidere individuală în sine însuși. Noi cerem dimpotrivă întruparea unificării elementului arhitectonic cu spațiul înconjurător, de aceea ne place turnul ascuțit al bisericii, înălțându-se temerar în spațiul aerian.

Templul grec, la rândul său, găsește îndurare în ochii noștri, chiar dacă se separă strict de spațiu, pentru că tinde cel puțin la unificarea cu planul fundamental (ideal) alăturat, raportul formei artistice cu două dimensiuni spațiale fiind suficient pentru a înlătura dezamăgirea referitoare la lipsa relației cu cea de a treia dimensiune. Monumentul central roman nu a abandonat complet raportul cu planul, dar l-a diminuat considerabil, cel puțin pentru vederea apropiată, izolarea rezultată fiind cea care ne provoacă respingerea acestui tip arhitectonic. Complet izolat este celălalt tip roman târziu: bazilica. Ar fi de așteptat să ne apară și mai neplăcut decât monumentul central. Surprinzător, însă, se întâmplă adesea exact contrariul. Oricine a străbătut calea de la Ravenna la Rimini pe coasta răsăriteană de la San Apollinarie in Classe a resimțit obligatoriu efectul „pictural" al acestui grup de monumente. Cauza este suprinzătoare: ea constă în primul rând în dispunerea liberă, care desigur nu a fost la origine conștient intenționată, apoi într-o măsură esențială în turnul care nu aparține fundamental sistemului arhitectonic. Ajungând pe o stradă urbană îngustă în fața unei bazilici, efectul pur artistic este de regulă mult mai slab decît cel al unui monument central. Constructorii bazilicii paleocreștine au dizolvat cu orice preț relația cu planul, fără a tinde multă vreme încă la substituirea ei printr-o raportare la spațiul infinit. Calea evoluției moderne era deschisă, bazilica conținând elemente pe care arta modernă le putea valorifica pentru țelurile sale; în împrejurări deosebit de favorabile, ca la Ravenna, aceste elemente sunt suficiente pentru a evoca spectatorului modern un farmec ignorat desigur de constructorii de odinioară ai respectivelor monumente.

SCULPTURA

Analiza sculpturii romane târzii trebuie să se limiteze la cercetarea operelor în materiale dure. Plastica în materiale moi (lut sau metal) nu a dispărut cu totul niciodată: cel puțin în primul secol după Constantin s-au realizat mai multe opere în bronz de mari dimensiuni (portrete colosale). Lucrările în piatră și fildeș constituie însă, încă din veacul al IV-lea d. Ch., majoritatea covârșitoare, această proporție accentuându-se și mai mult în epocile ulterioare. Acest fapt nu este desigur întîmplător. Dacă am adera la teoria ce concepe stilul ca produs al factorilor materiali, printre care, în primul rând, materia primă, atunci ar trebui să presupunem că romanii din epoca târzie au dus lipsă de lut și de metal, dar au avut în exces marmură și fildeș, fiind de aceea siliți să apuce piatra și dalta, în loc de lemn și lutul de modelat. După opinia noastră situația reală a fost exact opusă: voința artistică romană târzie trebuie să fi fost astfel constituită, încît scopul ei putea fi realizat mai degrabă într-un material luminos și dur decât într-unul întunecat și moale. Scopul însuși al voinței artistice romane târzii, parțial descifrat în evoluția arhitecturii, va fi evidențiat și mai clar prin cercetarea evoluției sculpturii; îl vom defini deocamdată pe scurt ca izolare a formei individuale în plan. Această izolare, determinată în primul rând de linie, putea fi realizată mai mult în materiale luminoase

şi dure decât în materii moi şi întunecate, mai potrivite pentru absorbţia în mediul înconjurător.

Cercetarea arhitecturii romane târzii s-a putut desfăşura, graţie tipurilor arhicunoscute, fără a fi necesară analiza monumentelor individuale. Circumstanţele nu sunt nici pe departe atât de favorabile în domeniul artelor „imitative": sculptura şi pictura. Se cunosc până în prezent puţine opere datate din epoca romană târzie, care de altfel nu au trezit nici cea mai mică atenţie; o analiză stilistică sistematică nu s-a realizat încă. Se confirmă faptul afirmat încă în introducere şi anume că arta romană târzie e poate mai străină sensibilităţii moderne decât oricare alta. Dacă arhitectura pare a constitui o excepţie, ea se datorează reminiscenţei legilor formale imuabile, general valabile în acest gen artistic utilitar şi totodată dependent de material; această reminiscenţă este capabilă să trezească până şi spectatorului modern care păşeşte într-o bazilică paleocreştină sentimente înrudite, explicând totodată şi imitaţiile moderne ale bazilicilor paleocreştine (ca, de pildă, monumentul lui Klenze de la München). Epoca noastră (a cărei tendinţă fundamentală de contopire a tuturor formelor în spaţiul infinit este cel mai puţin satisfăcută tocmai în arhitectură) s-a dovedit a fi extrem de reţinută îndeosebi faţă de spaţiul interior închis bizantin; este cunoscut faptul că în perioada recentă a „stilului istorist" modern s-au imitat diptice sau ilustraţii de carte paleocreştine. Este de aceea inevitabilă cunoaşterea intenţiei artistice a sculpturii romane târzii – a cărei poziţie istorică, apariţie şi semnificaţie se cere clarificată –, prin cercetarea monumentelor individuale. Ca punct de plecare va fi ales un monument, a cărui datare este certă, încadrându-se chiar în epoca în care sfârşeşte antichitatea păgână şi începe creştinismul roman târziu. Este vorba de cele două reliefuri ale arcului lui Constantin cel Mare de la Roma, realizate între 313 şi 315 d. Ch., dintre care cel figurînd împărţirea banilor va fi analizat stilistic în continuare. [...]

O vedere superficială a reliefului ilustrează că artistul şi-a conceput scopul în redarea formei individuale

printr-o compoziţie centrală în plan: avem încă de a face deci cu compoziţia bidimensională antică şi nu cu o compoziţie modernă spaţială. Centralizarea simetrică, realizabilă exclusiv în suprafaţă, pare împinsă aici la extrem. Figura împăratului ce tronează în centru atrage imediat privirea; prima impresie superficială, înainte de analiza detaliată, dezvăluie fără nici un dubiu că întreaga compoziţie a fost concepută spre a indica privitorului centrul. Împăratul tronează pe un soclu înalt, îndreptat direct spre privitor, având poziţia cea mai favorabilă unei vederi generale simetrice a corpului uman; trupul (inclusiv capul dispărut, din păcate) este înţepenit în ţinuta perpendiculară ce aminteşte de legea frontalităţii egiptene formulată de Lange, ba chiar coincide cu aceasta; braţele şi picioarele ies uşor în afară. Figura centrală oferă prin compoziţia strict simetrică imaginea unui echilibru rigid, imuabil. Poziţia ei dominantă este accentuată şi prin faptul că ocupă – graţie staturii impozante acordate împăratului şi soclului înalt de sub tron – întreaga înălţime a reliefului, celelalte figuri fiind distribuite pe două rânduri, într-o corespondenţă simetrică. Spre deosebire de figura centrală, celelalte – senatorii şi poporul îndreptaţi spre împărat în jurământul de credinţă şi aşteptarea darurilor – indică o mişcare hotărâtă, prin capul şi braţul ridicat în aclamarea împăratului, artistul reuşind să confere gesturilor uniforme o oarecare variaţie. O oarecare poziţie de excepţie o constituie două grupuri de câte patru figuri fiecare, plasate în colţurile superioare; ele nu participă la aclamare, fiecare constituind în sine o compoziţie simetrică şi aflându-se într-un raport de strictă corespondenţă reciprocă, prin care sunt din nou aduse, în ultimă instanţă, în dependenţă faţă de figura centrală imperială.

Dacă ansamblul se înfăţişează proiectat cu o chinuitoare precizie în plan, figurile individuale dezvăluie în schimb, ca părţi ale ansamblului, aceeaşi tendinţă decisivă de izolare spaţială în cadrul planului comun. Figurile sunt adânc profilate în contururi, neraportându-se astfel nicăieri vizibil la planul fundamental; în partea superioară sunt ordonate două şiruri consecutive, la fel

de izolate între ele. Acesta este punctul decisiv, în care relieful constatinian se diferențiază de cel antic oriental și de cel clasic; legea imuabilă a oricărui relief, încă din epoca imperială timpurie, consta în menținerea unui raport tactil evident între figuri și fondul bidimensional, fie nemijlocit, fie prin intermediul unor figuri intermediare. Suprafața comună își pierde aici corelarea tactilă de altădată, dispersându-se într-o serie de figuri luminoase și umbre spațiale întunecate, evocând un efect pictural în constanta lor alternanță. Acesta din urmă este ca întotdeauna cel al unei suprafețe simetric ordonată; acum nu mai este însă o suprafață tactilă deplin desfășurată sau doar ușor alterată de semiumbre, ci una optică, asemenea celei în care toate obiectele se înfățișează ochiului în depărtare. Între primul plan vizibl al figurilor și planul general s-a infiltrat o zonă spațială liberă, asemenea unei nișe: adâncă doar atât cât este necesar ca figurile să umple spațiul și să se miște liber în el, determinându-le astfel în continuare o apariție pe cât posibil apropiată de suprafață.

Un raport similar celui dintre relief ca întreg și figuri ca elemente componente trebuie să existe între figura individuală ca întreg și părțile sale (fie membre descoperite, fie veșmânt). O centralizare severă era posibilă în cel mai înalt grad la figura centrală; la celelalte putea fi doar aproximativă, exprimată prin contururile simple, drepte, nearticulate și aritmice, deci rigide dar clare, ale figurilor întinse, strivite pe suprafață. Elementele individuale ale figurilor sunt dimpotrivă izolate reciproc prin brazde puternic umbrite, exprimate vizibil îndeosebi în tratarea părului și în draperie. Asemenea figurilor față de ansamblu, membrele și veșmintele nu se află într-un raport tactil cu figurile, ci într-unul de izolare optică. Figurile individuale se dezvăluie drept corpuri cubice ce umplu spațiul, necesitând ca atare un spațiu înconjurător, deci umbre complementare de contur; aceasta nu semnifică recunoașterea spațiului liber ca factor artistic autonom îndreptățit alături de elementele materiale (figurile), ceea ce rezultă din însăși stăruința cu

care figurile au fost aglomerate într-un unic plan comun și cu care umbrele spațiale despărțitoare au fost limitate la un minim necesar.

Analiza reliefului constantinian oferă astfel dovada deplină că sculptura în relief a urmat la începutul epocii romane târzii exact aceleași legi identificate care au dominat dezvoltarea arhitecturii timpului. [...]

Aprecierea estetică a reliefurilor constantiniene nu a cunoscut până acum o divergență de opinii, căci toate erau de acord că ele reprezintă dovada irefutabilă a decadenței profunde atinse de arta antică. Cele mai indulgente afirmau circumstanța atenuantă a grabei cu care arcul lui Constantin a trebuit înălțat, grabă vizibilă și în folosirea unor fragmente vechi disparate la reliefurile individuale. Reprezentanții convinși ai acestei opinii vor fi probabil surprinși să remarce la o operă calomniată principii stilistice absolut precise și pozitive. Aceste principii nu mai sunt cele ale artei clasice; deoarece însă până acum aprecierea respectivului relief s-a făcut după criteriile artei antice, judecata de valoare, în mod firesc, îl desconsidera. Sarcina noastră va fi de a evidenția diferența existentă între cele două principii stilistice în esența lor intimă: deocamdată o vom afirma doar în trăsăturile sale cele mai generale, exterioare. S-a considerat mereu că relieful constantinian a renunțat tocmai le ceea ce era specific reliefului clasic și anume frumosul animat. Figurile ar fi pe de o parte urâte, iar pe de alta greoaie și rigide. Părea astfel îndreptățit să fie considerate dacă nu opere ieșite din mâinile barbarilor, cel puțin opere realizate de meșteri barbarizați. Cât despre frumusețe, lipsește îndeosebi cea proporțională, care își echilibrează fiecare parte în dimensiune și mișcare în funcție de partea învecinată și de ansamblu; ne întâmpină însă un alt tip de frumusețe, exprimată în compoziția cea mai sever simetrică, pe care o putem defini drept cristalină, pentru că figurează cea dintâi și veșnică lege formală a materiei neînsuflețite, fiind cea mai apropiată de frumusețea absolută (individualitate materială) ce poate fi doar imaginată. Barbarii ar fi redat legea frumuseții proporționale, moștenită din arta clasică, în formule confuze

şi grosolane; autorii reliefurilor constantiniene au înlocuit-o cu alta, dezvăluind astfel o voinţă artistică autonomă. Această frumuseţe profund legică nu era însă însufleţită. Pe de altă parte, figurile acestor reliefuri nu sunt lipsite de vivacitate; ea nu constă însă în modelarea tactilă a articulaţiilor şi în nici un caz în modelarea tactilă proprie unei viziuni normale, a nudului şi draperiilor, ci în alternanţa vivace dintre luminos şi întunecat, al cărei efect apare la o vedere depărtată. Vivacitatea este deci prezentă, extremă chiar (este suficientă observarea tratării neregulate, spontane, a faldurilor veşmintelor), deoarece se sprijină pe un efect momentan, optic, dar lipsită de frumuseţe (după concepţia clasică, întemeiată pe modelarea tactilă în semiumbre). Rezultă din aceste notaţii sumare, generale, că cele două ţeluri proprii artelor plastice – frumuseţea şi adevărul – au fost urmărite şi realizate cu adevărat în reliefurile constantiniene, la fel ca în arta clasică; în vreme ce în cea din urmă erau îmbinate într-un echilibru armonios (frumosul animat), ele sunt acum din nou separate în extreme: pe de o parte frumuseţea legică supremă în forma cea mai severă a cristalinismului, iar pe de altă parte adevărul vieţii în forma extremă a efectului momentan optic.

Judecata dispreţuitoare a valorii artistice a reliefurilor constantiniene nu ar fi putut fi atît de unanimă dacă ar fi rezultat doar din perspectiva antichităţii clasice, fără a se întemeia şi pe înclinaţia gustului propriu modern. [...]Va trebui mai întâi stabilit ce anume apare spectatorului modern respingător la reliefurile analizate, atunci când le priveşte şi le compară constant cu operele clasice. Pe de o parte este intenţionalitatea compoziţiei simetrice, legitatea rigidă cristalină, ce pare chiar şi în scenele de ceremonial prea solemnă şi prea lipsită de viaţă; apoi disproporţia figurilor care descresc treptat în înălţime începând din centru – cu imaginea imperială – până la cele două colţuri. Acestea pot fi în esenţă înţelese, deoarece recunoaştem urmărirea strictă a unei legi şi aceasta însăşi este de natură să creeze efectul dorit de unitate. Ceea ce ne apare ca nerafinat şi neartistic se referă mai degrabă la relaţia figurilor cu spaţiul: atât contururile figurilor în

ansamblu apar dure şi lipsite de viaţă, cât şi modelarea părţilor: mâini, capete, faldurile veşmintelor.

Am observat mai sus că această înclinaţie nu s-a datorat delăsării şi barbariei, ci unei intenţii artistice pozitive a artiştilor constantinieni, de a izola spaţial strict figurile şi elementele figurilor unele faţă de altele şi în acelaşi timp de a crea efectul optic al alternanţei optice de luminos şi întunecat. Faptul că rezultatul acestei tendinţe prezente în reliefuri nu îl mulţumeşte pe spectatorul modern, devine cu atât mai ambiguu, cu cât arta modernă, ca şi cea romană târzie, se bazează pe viziunea optică şi anume pe efectul pictural fugitiv. Voinţa artistică constantiniană pare ca atare identică cu cea modernă: şi totuşi operele sale evocă contrariul satisfacţiei artistice! Elementul respingător pentru gustul modern constă exclusiv în raportul observat cu spaţiul, care desparte strict formele unele de altele, în loc să le unifice între ele, aşa cum doreşte în general arta modernă. Figurile, ca şi părţile lor se despart clar de spaţiu, în timp ce noi am dori confluenţa lor cu mediul, absorbţia lor în spaţiul atmosferic. Arta constantiniană tinde, aşa cum făcuse întreaga antichitate, în continuare către forma individuală pur materială; dorind să delimiteze această formă şi în adîncime, ea are nevoie de spaţiu; în timp ce foloseşte aceleaşi mijloace artistice ca ale noastre, dar îndreptate în scopuri fundamental diferite, dezvăluie pe deplin distanţa ce separă voinţa artistică romană târzie şi în general orice voinţă artistică antică de cea modernă. Şi noi folosim contrastul dintre luminos şi întunecat într-un sens pictural; valorile picturale constituie acum esenţialul, subordonând şi unificând toate formele corporale figurate, în timp ce în arta antică aveau doar funcţia secundară, auxiliară de separare a formelor individuale materiale, ce reprezenta şi atunci esenţialul. Din perspectiva subiectivă a gustului modern este perfect justificată considerarea reliefurilor constantiniene ca lipsite de rafinament; nu mai puţin indubitabilă este, din perspectiva la fel de subiectivă a antichităţii clasice, definirea evoluţiei reprezentate de aceste reliefuri sub semnul decadenţei. Istoricul de artă însă, având obiectivitatea drept teză fundamentală, va fi obligat să recunoască

în viitor că arta constantiniană (şi cea romană târzie în special) a constituit, prin viziunea picturală a formelor individuale percepute în absoluta unitate spaţială, ultima etapă a artei antice, de tranziţie necesară, care a deschis calea unei noi viziuni, de echilibru între obiecte şi spaţiu, prin intermediul căreia a fost eliberată reconsiderarea, deşi la început forţată, a spaţiului ca atare. Cine vede în bazilica paleocreştină şi în arta spaţială bizantină elementele inevitabile de legătură dintre arhitectura antică ostilă spaţiului şi cea modernă, cultivând spaţiul, va trebui să recunoască aceeaşi semnificaţie mediatoare şi în arta reliefului roman târziu (de asemenea şi în pictură, aşa cum se va afirma cu anticipaţie).

Analiza de mai sus a dezvăluit principiile fundamentale ale voinţei artistice ce domină, la începutul epocii lui Constantin cel Mare, arta reliefului. Valabilitatea aceloraşi legi poate fi extinsă la sculptura în ronde bosse, iar rezultatul câştigat din cercetarea reliefului poate fi revendicat pentru întreaga sculptură de la începutul secolului al IV-lea; o dovadă precisă nu există, datorită absenţei totale a unor sculpturi datate cu certitudine în jur de 315 d. Ch. Există o serie de statui şi portrete, care pot fi atribuite cu mare probabilitate împăratului Constantin şi fiilor săi, şi a căror analiză, aţa cum se va vedea, coincide complet cu cea de mai sus; fiind însă simple presupuneri, oricât de întemeiate, pe care se sprijină orice referire, ne vom mulţumi pentru început cu rezultatele oferite de reliefurile arcului de triumf, a căror datare este certă.

Având în vedere premisa evolutivă sigură stabilită cel puţin pentru arta reliefului din epoca romană târzie, sarcina viitoare va consta în urmărirea evoluţiei în întreaga epocă romană târzie, în măsura în care o permit monumentele existente. [...]

Fragmente despre arta romană imperială timpurie, de la Augustus până la Antonini

După explicaţiile lui F. Wickhoff, care a oferit în *Geneza de la Viena* prima imagine a adevăratului spirit al acestei

perioade artistice, specificul ei ar consta în redarea obiectelor în arta plastică pe baza unei viziuni optice.

Se renunţă la redarea nemijlocită pentru spectator a legăturii tactile dintre elementele planului prin reliefările realizate în semi-umbre, dar strict bidimensionale, artistul mulţumindu-se să marcheze pentru privitor existenţa reliefărilor prin adâncirea umbrelor. Nu mai este posibilă vederea umbrei în plan; nu mai percepem suprafeţe tactile semiumbrite, ci imagini umbrite întunecate (picturale), sugerând privitorului mai întâi un efect pur optic, prezenţa suportului tactil (reliefare concret-tactilă) neconstituindu-se decât prin intermediul experienţei (reflecţiei).

Tranziţia de la viziunea tactilă la cea optică a determinat două consecinţe: 1. decadenţa reliefului: în opoziţie cu tendinţa de dezvoltare a modelajului în înălţime ce marchează evoluţia de la relieful egiptean la cel roman imperial din epoca lui Augustus, acesta prezintă acum tendinţa contrarie, atingând în arta romană târzie maxima aplatizare; este unul dintre acele pertinente argumente pentru raportarea genetică a artei romane târzii la antichitatea precedentă; 2. îngustarea umbrei (corespunzătoare diminuării înălţimii reliefărilor), care a atins în final, tot în arta romană târzie (reliefurile lui Constantin), o dată cu reducerea la linear, limita evoluţiei sale posibile[10].

Um alt merit al lui Wickhoff a fost acela de a fi evidenţiat pentru prima dată raportul de înrudire dintre arta epocii imperiale romane timpurii şi arta modernă graţie viziunii optice. Cunoaşterea – pe de altă parte – a diferenţei ce separă cele două moduri artistice este menită a evidenţia voinţa artistică specifică Imperiului roman timpuriu. Sculptorul modern concepe imaginea optică a formei individuale în spaţiul liber, subliniind astfel reliefările prin cezuri mai mult sau mai puţin profund umbrite ale suprafeţei luminoase. Nu toate reliefările formei individuale în spaţiul liber se evidenţiază concomitent prin umbre. Este mai mult un rezultat al raportului formei individuale cu spaţiul şi mai precis cu

însuşirea sa artistică supremă: lumina, pe de o parte absorbţia în lumină a unei părţi a reliefărilor, pierdute în planul luminos învecinat – apare astfel efectul unui plan iluzoriu, optic (aparent, în realitate prin adîncime), opus celui tactil (concret, absolut bidimensional) –, iar pe de altă parte în marcarea prin umbre cu atât mai puternice a restului reliefărilor. Consecinţele raportului dintre forma individuală şi spaţiul liber sunt analizate acum de creatorul modern, în vreme ce artistul roman de la începutul imperiului le-a ignorat cu desăvârşire. Pentru acesta din urmă era vorba numai de forma individuală pentru sine, independentă de spaţiul liber înconjurător, care nu a constituit pentru antichitatea clasică un factor artistic. Foloseşte umbrele pretutindeni unde modelul natural al formei individuale (ca figura umană) indica o reliefare tactilă. Selecţia operată în nesfârşitele reliefări avea drept criteriu nu lumina răspândită în spaţiul liber, ci mai întâi însemnătatea reliefărilor individuale în scopul izolării cubic-spaţiale, iar apoi necesitatea unei alternanţe cât mai strict ritmice între luminos şi întunecat. Un exemplu din pictură va fi cel mai potrivit poate să ilustreze cele afirmate. Efectul imaginii unui cap pictat din epoca imperială romană este de neşters. Fruntea şi obrajii sunt de obicei luminate, adânciturile dintre sprâncene, nas şi obraji sunt acoperite de umbră, din care ochii ies în evidenţă vii, strălucitori. Caracteristic este că acest fel de tratare a luminii şi umbrei la capete se repetă continuu în exact aceeaşi manieră; rezultă că nu era condiţionată – ca azi – de lumina spaţială momentană, tranzitorie, ci de strădania de a figura capetele singulare şi părţile lor în forme individuale cât mai închise şi într-o lumină dispusă ritmic. Acelaşi caracter de mască este specific şi celebrelor portrete în encaustică descoperite în Egipt: tratarea amplă, plină de virtuozitate, le insuflă viaţă, dar o viaţă specială, lipsită de corecta corelaţie a exteriorului şi cu exteriorul şi ca atare de condiţia esenţială a unui efect artistic complet în sens modern, dar care a exercitat cu atât mai mult un efect precis asupra spectatorului antic.

Carenţa esenţială a picturii imperiale romane în

raport cu cea modernă a fost identificată de Wickhoff în raportarea ei la perspectiva lineară şi la reflexe. Ambele sunt analizate, dar incomplet, limitate la formele individuale, şi chiar, la părţi ale acestora în sine. Perspectiva lineară nu cuprinde niciodată toate obiectele în spaţiul imaginii dintr-o perspectivă unificatoare, refelexele nu se revarsă niciodată asupra tuturor obiectelor dintr-o sursă unitară de lumină şi culoare. Artistul antic concepea formele individuale fiecare pentru sine în reliefarea spaţială pe un suport ideal egal, nu dispuse într-un spaţiu comun, infinit. Este însă incorectă explicarea celor două lipsuri menţionate (din punctul modern de vedere) prin capacitatea insuficientă a artiştilor antici. Chiar dacă ar fi cunoscut exact legile perspectivei lineare, stabilite de matematica modernă, tot nu le-ar fi folosit şi cu atât mai puţin într-o viziune optică. Perspectiva lineară s-a inventat în arta modernă într-o fază tactilă a acesteia (în secolul al XV-lea). Artiştii antici nu puteau dori unitatea spaţială perspectivală, deoarece nu le putea oferi unitatea artistică, pe care o căutau, ca întotdeauna, în ritmul liniilor în plan, asociat treptat în epoca imperială romană cu ritmul de lumină şi umbră.

Ceea ce diferenţiază viziunea optică a artei din Imperiul roman timpuriu de cea nu mai puţin optică a artei moderne este limitarea ei la scopul general-antic al conceperii formei individuale în afara spaţiului. Aşa se explică nenumăratele trăsături comune dintre arta posterioară epocii lui Augustus şi cea anterioară acesteia din urmă. În primul rând caracterul general, tipic formelor imperiale romane, care par individualizate exclusiv în comparaţie cu cele clasice, în vreme ce faţă de cele moderne afirmă încă o viaţă ideală platonică. Mai presus de orice însă supremaţia continuă a compoziţiei bidimensionale ca principiu artistic unificator suprem. Această înţelegere este îngreunată la anumite reliefuri prin faptul că figurile sunt în asemenea măsură aglomerate în primul plan încât într-adevăr pot evoca efectul unei compoziţii spaţiale în sens modern. Aglomerarea nu are însă altă raţiune decât cea pur artistică, de a integra figurile din

prim-plan într-o legătură bidimensională plauzibilă cu fundalul. Căci primul plan și fundalul sunt încă absolut divergente spațial, fără a se putea aprecia distanța dintre ele. Sarcina unificării constă în esență tot în compoziția bidimensională. Aceasta nu mai este însă centralizată în ansamblu și contrapostică în detaliu, ca cea a epocii clasice, ci se apropie, din cauza fundalului, din nou de tendința unei izolări stricte, bidimensionale, așa cum se remarcă la friza de la Pergam. În locul diagonalelor reapar verticale și orizontale. În primul plan figurile sunt înfățișate în picioare – stând sau pășind – vertical unele lângă altele într-un repaus moderat, în care diagonalele apar doar ca elemente de cezură stimulante și ocazionale; împreună figurează o masă unică, delimitată în înălțime (ca și la sol) printr-o linie orizontală. Aceeași combinație de verticale și orizontale este și mai eficientă în fundal, pentru care sunt de obicei alese clădiri. Pentru a ne convinge definitiv că acest aranjament, ce corespunde aparent unui fragment din natură, a fost ales din rațiunile pur artistice ale compoziției bidimensionale, este suficientă comparația cu reliefurile unde autorul s-a străduit într-adevăr, în ce privește conținutul materializat, să redea acțiunea figurilor într-o succesiune spațială, cum este cazul în nenumărate scene al columnei lui Traian: succesiunea figurilor se transformă imediat în suprapunere. Devine superfluă orice dovadă suplimentară că această aparentă succesiune urmărește exclusiv izolarea spațială a figurilor din prim-plan în suprafață și nu compoziția mai multor figuri în spațiul liber. Comparația ținutei rigide a personajelor luptătoare de pe columna lui Traian cu scenele de bătălie clasice, animate de un accentuat contraposto (sarcofagul lui Alexandru), dezvăluie insistent pe de o parte supremația continuă a compoziției bidimensionale, iar pe de alta, transformarea săvârșită între timp în cadrul principiului fundamental comun.

Semnificația principială a punctului atins aici în arta antică se va justifica atunci când ne vom referi la acel monument care a fost de curând considerat ca pandant nemijlocit al impresionismului modern: relieful arcului

lui Titus de la Roma înfățișând purtătorii de ofrande. Caracteristica sensibilă și însuflețită formulată de Wickhoff va fi desigur, în majoritatea trăsăturilor sale, îndreptățită; concepția sa principială asupra treptei evolutive reprezentate trebuie însă amendată, deoarece altfel întreaga dezvoltare ulterioară postantică ar fi cu totul neinteligibilă. Wickhoff identifică unitatea artistică a acestui relief numai în compoziția spațială; adăugând că o „respirație" asemănătoare – adică spațialitatea liberă între figuri – reapare abia în *Torcătoarele* lui Velázquez; presupunând apoi că relieful ce acoperă doar jumătatea arcului a fost întregit în cealaltă jumătate cu pictură, premisa este că artistul a avut ca intenție nu compoziția cu figuri individuale, ci compoziția spațială populată de figuri, un fragment de univers, motivul nemaifiind suprafața statică tactilă ideală, din care izvoresc formele individuale spațial-dinamice, ci schițarea (optică) a spațiului atmosferic. Trebuie să admitem că acest relief, mai mult decât oricare altul din acea epocă, duce spectatorul modern în ispita de a vedea întrupat în el propria sa voință artistică. Aceasta se datorează în principal dimensiunii relativ mari a planului fundamental de deasupra figurilor, într-o perioadă artistică în care acesta era în general scurt și înălțat deasupra fundalului masiv și întins cu atât cât era necesar pentru liniștirea spectatorului antic, care dorea și acum să fie condus, în ultimă instanță, la suprafața fundamentală statică, bidimensională. Fundalul înalt era condiționat în relieful amintit de obiectele capturate (de cult) desfășurate pe înălțime, purtate pe umerii personajelor, pe care spectatorul modern pare a le vedea doar aparent plutind în spațiul atmosferic liber. În opoziție cu această concepție se pot evidenția anumite aspecte ce atestă caracterul general antic al reliefului de pe arcul lui Titus: figurile apar mai întâi de toate, dincolo de umbrele ce le separă, atât de înghesuite unele într-altele, încât intenția artistică trebuie să fi fost încă îndreptată în egală măsură spre unificare ca și spre separarea planurilor învecinate. Faptul că unitatea artistică rezidă și în acest caz în compoziția planimetrică și nu

în cea spațială, rezultă nu atât din absența oricărui fundal, cât mai degrabă din separarea masei de figuri în trei grupe, fiecare dintre acestea fiind dominată de orizontala capetelor proeminente și părând astfel centralizată; dacă relieful ni s-ar fi păstrat într-o stare mai puțin alterată, raporturile lineare intersectate în verticale și orizontale dintre figurile individuale ar fi apărut probabil cu și mai mare claritate. Limita antică se dezvăluie însă cu absolută evidență în relația spațială dintre purtători și arcul sub care urmează a păși: după perspectiva din care sunt deopotrivă înfățișate, purtătorii ar trebui să treacă pe lingă arc (mult prea mic proporțional) sau chiar să se lovească de zidurile sale[11]. Ar fi însă incorect să se caute aici o insuficiență a meșterului; căci acesta nu s-a gândit să transforme relația spațială dintre purtători și arc în obiect al măiestriei sale artistice, considerând-o mai mult o piedică supărătoare pentru compoziția bidimensională. Așa ceva nu s-a petrecut nicicând în arta antică, iar în cea modernă apare pentru prima dată nu în epoca lui Velázquez, ci mai devreme, în secolul lui Ghiberti și Donatello, în ciuda tratării tactile a formei individuale de către acești quattrocentiști. Dacă relieful cu pricina ar semnifica deja un fragment al infinitului, atunci este vorba de suprafața infinită (corespunzătoare înclinației dominante din epocă pentru reprezentările ciclice) și nu de spațiul infinit; în sens strict, nu se poate susține nici măcar atât, deoarece ținta purtătorilor figurați în plan este figurată într-o manieră certă și finită de arcul porții. [...]

[...] Cine vede în opera de artă nu o jucărie exterioară aleatorie, ci expresia necesară a unei anumite voințe estetice, trebuie să accepte, într-o epocă atât de divergentă reprezentată în voința etică prin păgânism și creștinism[12], și în creația artistică apariții adesea diferite, aparent chiar opuse. Toate simptomele demonstrează într-adevăr că arta plastică a secolului al IV-lea nu dezvăluie un caracter strict unitar, reunind dimpotrivă trăsături extrem de diferite – învechite și aparținând viitorului. Până în epoca lui Teodosius trebuie să ne

așteptăm să găsim opere pe care am fi tentați să le atribuim, din pricina caracterului stilistic, unei perioade hotărâtor păgâne, deci preconstantiniene. O cunoaștere clară a căii de evoluție a reliefului în veacul al IV-lea întâmpină din aceste motive cele mai mari dificultăți, la care se adaugă pe de altă parte absența aproape completă a monumentelor datate. Cu excepția monedelor, care oferă o imagine evolutivă certă, dar insuficientă pentru cercetările aprofundate, rămân câteva sarcofage, dintre care unul singur are o datare în inscripție, fiind însă discutabil dacă nu a fost realizat mai devreme decît în anul, menționat în inscripție, al morții defunctului. Se consideră că datarea sarcofagului din porfir provenit de la Santa Constanza, aflat la *Sala a croce graeca* de la Vatican și care conform tradiției a adăpostit odinioară rămășițele Constantinei, fiica lui Constantin cel Mare, poate fi aproximativ contemporană cu data morții acesteia (354 d. Ch.). Apar aici trăsături fundamental noi, caracteristice pentru stilul roman târziu; nu există deci nici un motiv pentru a presupune că în acest caz a fost folosit un sarcofag mai vechi, posibilitate ce nu trebuie niciodată ignorată în epoca constantiniană.

În primul rând, din perspectivă iconografică, este surprinzătoare particularitatea că elementele figurative nu apar, ca în aproape toate sarcofagele creștine și păgâne din epocile anterioare, în mari compoziții închise, având un caracter mai degrabă ușor simbolic (amorași culegând via și pregătind vinul) și aproape contopindu-se cu elementele decorative (vrejurile de acant, de viță și fructe).

Efectul artistic stăpânește complet noul raport cu planul și spațiul – atât de diferit de cel din epoca imperială mijlocie –, exprimat într-o aparentă reinstaurare a suprafeței fundamentale, fără ca figurile să fie delimitate de contururi gravate. Este un raport nu atât nou, cât mai degrabă străvechi, ce a dominat întreaga antichitate timpurie, reluat, după cum pare la prima vedere. [...]

Figurile sunt proiectate într-o largă vedere planimetrică, legăturile dintre părțile individuale (în special membrele) sunt lipsite de tratarea tactilă a unei viziuni

apropiate, ceea ce evocă spectatorului modern impresia de exacerbare, neînsufleţire şi brutalitate: părul schiţat şi totuşi amănunţit detaliat (o contradicţie tipic romană târzie), pupilele desenate în incizii rotunde rigide; este prezent şi contrastul dintre luminos şi întunecat, dar nu prin sfredelirea fără efect la porfirul întunecat (umbra), ci dimpotrivă prin polisarea plină de strălucire a suprafeţei, care atrage lumina. De la vasul de mari dimensiuni până la cea mai măruntă floare, fiecare element este delimitat de contururi clare şi puternice, nearticulate şi masive; vrejurile figurează protuberanţe voluminoase, de care sunt prinse superficial ghimpii mărunţi, dar meticulos conturaţi ai frunzelor de acant. Dacă în decoraţia anterioară vrejul era figurat prin frunze răsucite, aici este transformat în element decorativ primordial de care sunt ataşate, doar ca detaliu, frunzele zimţate. Aceeaşi tendinţă, izvorâtă dintr-un contrast intern, către o masivitate îngroşată în ansamblu şi o tratare detaliată delicată se descifrează la păunii neînsufleţiţi în masă, dar migălos netezіţi în suprafaţă, la miel, la coroanele de lauri schematic detaliate ale capacului.

În ce priveşte compoziţia figurilor, aceasta este în general unitar simetrică constituindu-se astfel ca o compoziţie planimetrică; este totuşi surprinzător că vrejurile mai mici ale celor trei mari înfăşurări de acant de pe latura lungă nu se mai ramifică într-o linie perfect circulară, ca în epoca clasică, îmbinându-se într-un unghi apreciabil mai dur. Şi aici se va invoca imediat motivul barbariei; cum aceeaşi caracteristică se regăseşte în nenumărate alte monumente romane târzii (a se compara de pildă cu imaginea vrejurilor de pe monumentul de la Adamclisi), se impune concluzia că este vorba de o renunţare conştientă, intenţionată la forma circulară pură. Intenţia desluşită nu a putut fi decît întreruperea legăturii interne dintre vrejul-mamă şi vrejul-fiică, aşa cum era exprimată în înfăşurarea circulară – totodată necesar-naturală – a meandrului antic. Dacă această intenţie este pusă sub semnul îndoielii în privinţa romanilor din epoca târzie, ea va trebui însă recunoscută

în cazul chinezilor, ale căror meandre se realizează după aceeaşi schemă plată, lipsită de orice avânt. Desfăşurarea greoaie, lipsită de orice mişcare internă a meandrului, îşi pierde însă caracterul nenatural şi barbar de îndată ce se identifică în el expresia unei tendinţe fundamentale, observată explicit încă din epoca imperială medie, a voinţei artistice antice târzii: neglijarea conştientă a raporturilor bidimensionale ce unifică reciproc elementele, conform tendinţei esenţiale de izolare cubic-spaţială totală a formei individuale.

Analizarea tratării detaliate a motivelor de pe sarcofagul Constantinei nu dezvăluie nicăieri îndepărtarea de linia dreaptă a evoluţiei anterioare, ci mai degrabă continuarea sa conştientă. Această constatare se poate extinde şi la amănunte; vom aminti aici doar că ciorchinii plaţi se regăsesc în decoraţia palatului lui Diocleţian de la Split, asemeni capetelor de pe capac, masiv-ovale cu privirea fixă. Există oare adiacent o revenire la concepţia antică despre relief? Aparent, pare a fi o imposibilitate; într-adevăr relieful este conceput tot atât de puţin în sens clasic, ca şi în cel antic egiptean al aplatizării figurilor. Figurile nu sunt însă nici plasate într-o sferă spaţială liberă (nişă) în faţa peretelui, nici învăluite la periferie de o brazdă umbrită, ci se înalţă nemijlocit din planul fundamental bidimensional. Prima privire trezeşte în spectator impresia instinctivă de a se mai afla încă în prezenţa concepţiei antice despre relief. Figurile nu se nasc dintr-o materialitate ideală, înălţându-se într-o imagine din trei sferturi, ci sunt aparent lipite de fond. Fondul nu mai constă aici în complementul artistic al formei, cu rolul de a o evidenţia, ci într-un element străin acesteia, infiltrându-se autonom printre figuri. Altfel spus: fondul s-a transformat în spaţiu. Se ajunge astfel la consecinţa ultimă la care aspira evoluţia începând din epoca elenistică, în contextul în care respectarea concepţiei antice orientale şi clasice era fundamental incompatibilă cu o viziune optică de durată. În perioada imperială timpurie aceasta a fost posibilă prin considerabila menţinere a viziunii tactile; până tîrziu, la

sfârşitul epocii imperiale medii, s-a mai putut salva un rest ideal al planului fundamental prin delimitarea artificială a figurilor cu o zonă spaţială liniară. Dar şi aceasta este acum înlăturată: fondul este spaţiu gol, din care apar formele individuale într-o spaţialitate totală, izolată. Era astfel deschisă calea evoluţiei viitoare, având în centru spaţiul universal drept criteriu decisiv şi element unificator. Romanii din epoca târzie şi urmaşii lor nemijlociţi, bizantinii, nu au urmat acest nou drum: pentru ei forma individuală rămâne, ca şi înainte, elementul fundamental, scopul oricărei creaţii artistice plastice şi substratul oricărei unităţi şi implicit al oricărui efect salvator în operă, în măsura în care mai era căutat în apariţia materială. Planul fundamental nu mai este tactil, ci optic; el avea semnificaţia unui spaţiu ideal, ce era văzut nu atât ca individual şi aleatoriu-momentan, cât era conceput obiectiv, concretizat în recursul, atât de caracteristic pentru arta antică târzie şi creştină timpurie, la ideile clarificatoare şi mântuitoare.

În legătură cu aceasta se impune imediat o concluzie ce explică un fenomen caracteristic al epocii romane târzii. Este evident că tratarea fondului ca spaţiu, cu menţinerea figurii individuale ca obiect unic al realizării artistice şi centru al efectului artistic, nu putea fi obţinută într-o măsură satisfăcătoare decât dacă relieful figura cât mai puţine figuri alăturate, într-o cât mai mare izolare coroporală. Astfel va fi rezolvată problema la sarcofagele de la Ravenna. Ce se petrece însă când trebuie reprezentat un număr mai mare de persoane într-un contact nemijlocit, adică într-o suprapunere alternativă? Pentru arta clasică nu ar fi constituit nici o piedică; dincolo de negarea esenţială a spaţiului, ea instituia totuşi relaţii spaţiale între figuri, constituite totodată ca relaţii planimetrice, prezenţa însăşi a suprafeţei ideal-materiale a fondului impunând privitorului transformarea relaţiilor spaţiale în relaţii planimetrice. Un fenomen diferit se petrece în arta romană târzie, pentru care suprafaţa liberă dintre figuri nu mai este fond ci spaţiu, iar considerarea relaţiilor spaţiale dintre figuri ar fi trebuit să implice o

sporită considerare a intervalelor spaţiale, în condiţiile în care figurile individuale deţineau în continuare supremaţia. Arta romană târzie a evitat această consecinţă datorită faptului că pretutindeni unde trebuiau reprezentate numeroase personaje, ele apăreau în prim-plan într-un şir cât mai lat, iar celelalte în şiruri dese în spate, obturate de cel dintâi până la capete (şi câteva alte detalii), fondul liber dintre ele părând astfel a fi înlăturat.

Raportul figurilor cu fondul constituie în arta romană târzie acea despărţire în extreme, întâlnită atât de divers încă din epoca imperială medie: fie fondul (spaţiul) copleşitor, populat de puţine figuri, fie obturarea cât mai masivă a fondului vizibil prin nesfârşita acoperire cu figuri. La sarcofagul Constantinei lipsea, în această privinţă, orice dificultate, deoarece figurile (inclusiv detaliile decorative) au putut fi reprezentate alăturat în adâncime fără relaţii spaţiale mutuale. Figurile se află în raporturi reciproce planimetrice (dreapta şi stânga). Fiecare este pentru sine o individualitate cubic-spaţială, perfect închisă, reliefându-se din spaţiul atmosferic într-o proiecţie puţin adâncă, corespunzătoare vederii depărtate, însă într-o evidentă tridimensionalitate.

În faţa sarcofagului Constantinei există în *Sala a croce graeca* un altul din acelaşi material, cu aceeaşi dimensiune şi configuraţie. Se spune că ar fi adăpostit rămăşiţele Sfintei Elena, mama lui Constantin cel Mare, fiind plasat în mausoleul acesteia (Torre Pignattara) din faţa Portei Maggiore. Este verosimil, problematic este însă dacă sarcofagul s-a realizat pentru Sfînta Elena, deci în epoca lui Constantin cel Mare.

Este evidentă absenţa oricărei conexiuni între concepţia despre relief întruchipată aici şi cea figurată la Arcul lui Constantin sau sarcofagul Constantinei; relieful înalt al sarcofagului Sfintei Elena nu poate fi datat în prima jumătate a celui de al treilea secol. Plăcerea cu care par să se mişte în mod liber masele membrelor la figuri, tendinţa de variaţie în schimbările de direcţie, către redarea expresiei psihice în chipurile prizonierilor[13], toate acestea constituie elemente pe care

arta le-a evitat intenționat începând din secolul al III-lea. În locul cufundării în spațiu, este prezentă reliefarea tactilă din fond, ceea ce semnifică o reîntoarcere (de loc surprinzătoare pentru epoca lui Adrian) la elenism; în locul decisivei supremații a verticalelor și orizontalelor, apar nenumărate diagonale ritmic îmbinate; chiar și polisarea porfirului nu înfățișează aici acea neliniștitoare sclipire de la sarcofagul Constantinei. Nimeni nu s-a întrebat ce semnificație au scenele de luptă de pe sarcofagul Sfintei Elena; cine poate fi conducătorul de oști evidențiat pe latura lungă, spre care arată semnificativ războinicul îngenuncheat de dedesubt, al cărui cal este purtat de căpăstru de un servitor? Fiind limpede că nu Constantin este figurat aici, nu se poate decât presupune că este vorba de destinatarul originar al sarcofagului. Capul împodobit cu barbă este în sine un indiciu al epocii dintre Adrian și Dioclețian; în rest totul ne trimite mai degrabă către începutul decât către sfârșitul perioadei. Singurul monument apropiat din punct de vedere compozițional este cel dedicat lui Antoninus și Faustinei din *Giardino della Pigna* de la Vatican.

Folosirea porfirului nu este neobișnuită pentru acea epocă; vila lui Adrian demonstrează în ce măsură se recurgea pe atunci la pietrele dure colorate. Se mai adaugă și faptul extrem de important că nici o figură nu are ochii gravați, așa cum era, aproape fără excepție, cazul la figurile contemporane (nu mitologice) începând cu Marc Aureliu. Numai în figurarea cailor este vizibilă o urmă de sfredel la pupilele relativ mari ale ochilor, ceea ce ne reamintește că gravarea pupilelor în secolul al II-lea după Christos a apărut mai întâi la busturile colosale (Antoninus Pius de la Muzeul Capitolin) și la portretele în mărime naturală, la ochii figurați deci într-o dimensiune mare, unde neînsuflețirea optică a pupilelor netede trebuie să fi apărut profund supărătoare. Putem identifica în sarcofagul Elenei o operă de pe la mijlocul veacului al II-lea d. Ch., destintă apoi, în deceniul al patrulea al veacului al IV-lea, adăpostirii rămășițelor mamei lui Constantin cel Mare. Cum se înfățișa un sarcofag din porfir realizat

în acel secol ne arată cel al Constantinei, analizat anterior, care a preluat evident modelul configurației exterioare a sarcofagului destinat bunicii, a cărui decorație este însă fundamental diferită.

Mai rămâne un singur punct de clarificat: cum s-au putut folosi, în veacul al IV-lea, opere născute dintr-o voință artistică atât de diferită de cea proprie? Nu se ascunde aici o contradicție în raport cu teza întregii analize, conform căreia fiecare epocă posedă propria sa voință artistică independentă, dependentă de toate relațiile culturale contemporane? Este demonstrabil faptul că secolul al IV-lea a folosit, fără îndoială, opere mai vechi pentru propriile sale scopuri. Este suficient să amintim Arcul lui Constantin; apoi folosirea elementelor preluate din construcții mai vechi pentru bisericile creștine, dar mai ales spolierea masivă de statui din toate provinciile imperiului, aduse de Constantin cel Mare la Constantinopol și folosite aici la împodobirea străzilor, piețelor și clădirilor publice.

Nu este de mirare că și în acest obicei nu s-a identificat altceva decât barbarie și recunoașterea propriei neputințe; dacă ar fi evocate ca termen de comparație situații moderne, frecvente până recent în Germania, parțial în vigoare și în zilele noastre, atunci ar trebui ca și colecționarea modernă de antichități să fie definită ca simptom barbar, sau 'ar fi obligatorie atunci instituirea unei judecăți mai indulgente și mai presus de orice obiective. Este drept ca o epocă ce dorește să se inspire din opere figurate în maniera tactilă a unei viziuni apropiate să nu aibă nevoie de monumente străine acestui spirit. Cu totul alta este situația într-o perioadă ce concepe obiectele într-o viziune optică proprie unei vederi depărtate, căci aceasta percepe în principal ansamblul, având astfel posibilitatea de a ignora detaliul tactil supărător. Același lucru este valabil și pentru o epocă ce nu caută mulțumirea în apariția materială, ci în conținutul, în reprezentarea întrupată în ea; o asemenea epocă va percepe apariția materială ca pură atracție vizuală pic-

turală, ca stimul colorat, ignorând detaliile realizării formale. Ambele se reunesc doar în epoca lui Constantin cel Mare: atât viziunea optic-depărtată a lucrurilor, cât și revendicările deopotrivă de conținut și – în măsura în care apariția materială era inevitabilă – de picturalitate, instaurate în opera de artă. Nu există astfel nici un dubiu că epoca lui Constantin și-a dezvoltat propria voință artistică; conținutul absolut pozitiv al acesteia ar trebui să constituie deja o evidență indiscutabilă. [...]

Dacă sarcofagele analizate anterior se apropie încă, în puncte esențiale, de evoluția epocii imperiale medii, până la Constantin, cele de la Ravenna figurează o imagine fundamental diferită. Pentru a enunța esențialul: arta reprezentată de aceste sarcofage nu se mai străduie să reprezinte figurile individuale în absoluta lor spațialitate cubică, eliberată de planul fundamental prin zona de umbră, ci presupune că spectatorul este deja conștient de aceasta și proiectează figurile optic aplatizate din nou pe un fond larg bidimensional, pe care l-am definit la sarcofagul Constantinei ca spațiu atmosferic liber – desigur ca spațiu ideal în sine și nu ca fragment cubic măsurabil dintr-un spațiu infinit; ca și înainte, spațiul este determinat de figuri și nu invers.

Compoziția este la rândul ei în continuare cât mai centralizată și totodată implicit bidimensională; cu figurile puțin numeroase se apropie uneori de rigiditatea „stilului heraldic" semit antic. Se remarcă desigur aceeași tendință întrupată în arhitectura eclezistică prin preferința pentru planul central. Această preferință am întâlnit-o doar în Imperiul roman greco-oriental; Ravenna constituie însă, începând din veacul al IV-lea, poarta Italiei către orientul grec.

Un exemplu semnificativ este sarcofagul lui Rinaldus de la domul din Ravenna. Aici apare deosebit de explicită noua semnificație a planului fundamental ca spațiu ideal, prin introducerea imaginii norilor în registrul superior, unde, în epoca mijlocie a imperiului se mai încerca

încă să se salveze fondul reliefului ca atare. În privința celor doi palmieri problema rămâne încă deschisă: dacă introducerea lor se datorește unui scop simbolic sau intenției artistice de indicare peisagistică într-un spațiu liber. Dintre trăsăturile individuale vom menționa următoarele: indicarea tridimensionalității chiar și la cele mai plate obiecte (crucea din dreapta de exemplu); conturările masive, puternice nu numai la marginea exterioară a figurii întregi, ci și în redarea planurilor componente individuale, ca de pildă bărbile (aici îndeosebi contrastante în raport cu redarea schițată, descompusă din epoca mijlocie a imperiului); draperia cu puține falduri mari, modelate tactil și nenumărate falduri mici ușor gravate; abandonarea observării corecte a raporturilor planimetrice unificatoare (printre care și proporțiile), în favoarea semnificației de conținut a evenimentului narat, exprimată explicit în mâna supradimensionată a brațului drept întins al lui Isus.

Cel mai important dintre simptomele enunțate aici îl constituie parțiala reîntoarcere de la viziunea pur optică la cea relativ tactilă, vizibilă în special în draperii și bărbi. Ea merge în paralel cu restabilirea planului fundamental, reprezentând însă la fel de puțin o întoarcere la concepția fundamentală clasică; o dovadă în acest sens este tratarea pur optică a brațelor îngerilor. Ceea ce desparte acest relief timpuriu din Ravenna de cele romane târzii propriu-zise din veacul următor este respectarea relativ atentă a raporturilor esențiale bidimensionale: personajele, de pildă, stau solid pe sol, în vreme ce din secolul al V-lea încolo până și această elementară relație planimetrică va fi în mare parte abandonată, ele părând a pluti deasupra pământului.

Numărul sarcofagelor păstrate la Ravenna este departe de a fi redus, ele putând ilustra cel puțin primul veac al evoluției sculpturii romane târzii. Realizarea însă a acestei sarcini se află abia la început, deoarece datele cronologice esențiale lipsesc aproape complet. Numele păstrate în inscripții ale episcopilor așezați în unele din-

tre sarcofage sunt la fel de puţin utile pentru datare ca şi cel al lui Junius Bassus pentru respectivul sarcofag roman. Având în vedere incertitudinea datelor de apariţie, ne vom mulţumi în prezent la schiţarea trăsăturilor fundamentale ale dezvoltării.

Punctul de plecare al analizei îl constituie cele trei sarcofage din mausoleul Gallei Placidia, în care ar fi fost înmormântaţi prinţesa şi împăraţii Honorius şi Constantin al III-lea. Dacă tradiţia (confirmată de faptul că sarcofagele au fost găsite în zilele noastre în locurile indubitabil confirmate istoric, pe care le ocupă parţial şi în prezent) corespunde adevărului, atunci elementul distinctiv exterior, iconografic al sculpturii sarcofagelor din Ravenna din prima jumătate a veacului al V-lea constă în absenţa figurii umane: reliefurile pereţilor sarcofagelor sunt în principal alcătuite din ornamente arhitectonice şi câteva simboluri, dezvăluind astfel o anumită înrudire cu sarcofagul constantinian; chiar şi forma concentrată a ansamblului, mai puţin întinsă pe lungime, este aceeaşi, cel puţin la sarcofagul Gallei Placidia.

Aceeaşi caracteristică reprezentativă se regăseşte la o întreagă serie de alte sarcofage (cu precădere la San Apollinare in Classe). Problema este dacă cele cu scene figurative sunt anterioare sau posterioare celor sus-amintite; contemporaneitatea lor este în general improbabilă prin simplul argument că împăratul nu avea de ce să-şi refuze un drept de care se bucurau episcopii şi, aşa cum o demonstrează exemplele romane (Junius Bassus, Probus), laicii înstăriţi. Cel puţin unul dintre sarcofagele ravenate – aşa-numitul sarcofag Pignatta la mormântul lui Dante – a fost atribuit veacului al III-lea; personal, nu văd nici o justificare a unei date anterioare secolului al IV-lea; cert este însă că din punct de vedere iconografic şi artistic se află în strânsă legătură cu celelalte sarcofage cu figuri din Ravenna, iar datarea întregii grupe după mijlocul veacului al V-lea este cu totul improbabilă, ba chiar imposibilă.

TRĂSĂTURILE FUNDAMENTALE ALE VOINŢEI ARTISTICE ROMANE TÂRZII

Voinţa artistică romană târzie are în comun cu voinţa artistică a întregii antichităţi anterioare pura concepere a formei individuale ca fenomen sensibil nemijlocit evident material, în vreme ce arta modernă este gândită nu atât ca delimitare severă a fenomenelor individuale, cât ca unificare a lor în forme colective sau, mai mult, ca demonstrare a dependenţei aparentelor individualităţi. Mijlocul artistic esenţial folosit de arta romană târzie, în acord cu întreaga antichitate, pentru a realiza scopul artistic amintit, a fost ritmul. Prin ritm, deci prin repetarea în şiruri a fenomenelor asemănătoare era evidenţiată nemijlocit şi convingător apartenenţa fragmentelor respective unui întreg unificator; acolo unde apar mai multe individualităţi, ritmul este din nou cel prin care se poate figura o unitate superioară. Ritmul este însă indisolubil legat de suprafaţă pentru ca privitorul să-l poată percepe nemijlocit. Există un ritm al elementelor alăturate sau suprapuse, nu şi al celor succesive; în ultimul caz formele sau fragmentele singulare s-ar acoperi reciproc refuzând astfel privitorului perceperea sensibilă nemijlocită. Ca urmare, arta ce îşi propune redarea unităţilor în compoziţii ritmice este obligată să compună în plan, evitând adâncimea spaţială. Arta romană târzie a năzuit astfel, asemenea întregii arte antice, către

reprezentarea formelor individuale în suprafaţă prin intermediul unei compoziţii ritmice.

Voinţa artistică romană târzie se diferenţiază însă de cea a perioadelor antice anterioare – cu atât mai evident, cu cât se distanţează, şi cu atât mai puţin, cu cât se apropie de acestea – prin faptul că nu s-a mai mulţumit să privească forma singulară în bidimensionalitatea ei, ci a vrut să o vadă în desăvârşirea ei spaţială tridimensională. Devenea astfel obligatorie desprinderea formei individuale de planul vizual (fond) şi izolarea ei de această suprafaţă fundamentală şi de celelalte forme individuale. Aşa au fost eliberate nu numai formele individuale, ci şi intervalele de fond dintre ele, unificate anterior într-o suprafaţă de fond (plan vizual) comună; izolarea independentă a formei individuale a determinat emanciparea intervalului, înălţarea fondului până acum neutru, inform, la capacitatea formală artistică desăvârşită într-o unitate individuală. Mijlocul pentru aceasta a fost însă, aşa cum s-a stabilit anterior, tot ritmul, ceea ce presupune figurarea ritmică a intervalelor.

Redarea în adâncime a intervalelor, asemenea formelor individuale, a determinat crearea unei spaţialităţi libere de o anumită profunzime; fără a fi vreodată atât de considerabilă, încât să pună în pericol ritmul dependent de suprafaţă, a fost totuşi suficientă pentru a umple intervalele astfel tratate mai mult sau mai puţin cu umbre întunecate, creând, împreună cu formele individuale luminoase detaşându-se dintre ele, un ritm pictural colorat de lumină şi umbră, de negru şi alb. Acest ritm pictural, propriu în special lucrărilor romane centrale, dar şi celor din veacul al IV-lea (sarcofagele romane din capitală), rămas încă o vreme îndelungată decisiv în arhitectură şi artele decorative, apare apoi în reliefurile figurative romane târzii (sarcofagele de la Ravenna), care dezvăluie o nouă tendinţă de întoarcere la o concepţie tactilă, suficientă pentru a ceda ritmului linear o supremaţie absolut nelimitată.

Nivelarea dintre fond şi forma individuală a condus,

în cazurile unde se urmărea totuşi evidenţierea eficientă a formei individuale, la compoziţia de masă: un fenomen cu atât mai neobişnuit în cadrul artei antice, cu cât reprezintă evident o prefigurare a concepţiei moderne despre caracterul colectiv al formelor individuale aparente.

Izolarea formei individuale a influenţat în egală măsură şi modurile de manifestare ale ritmului, care trebuia conceput nu numai prin structurare şi alternare, ce acţionează întotdeauna unificator, ci şi prin simplificare şi comasare. Dacă ritmul clasic fusese unul de contrast (contraposto, compoziţie triunghiulară), cel roman târziu se caracterizează prin ordonarea uniformă (compoziţia tetragonală). Dizolvarea relaţiei reciproce dintre formele individuale a determinat reprezentarea lor obiectivă, eliberate pe cât posibil de raporturile momentane cu celelalte forme individuale. De aici rezultă trăsăturile artei romane târzii: direcţia de obiectivitate a reprezentării şi caracterul tipic determinat de aceasta, precum şi anonimitatea întotdeauna indisolubil legată de o asemenea creaţie artistică anti-individualistă.

Cunoaşterea trăsăturilor fundamentale ale artei romane târzii s-a realizat exclusiv prin cercetarea detaliată a operelor reprezentând cele patru genuri artistice principale. Există însă o altă metodă neutilizată până în prezent, prin care se poate verifica justeţea rezultatelor obţinute. Ea constă din cercetarea comparativă a textelor literare romane târzii despre caracterul voinţei şi creaţiei lor artistice.

Doresc să atrag atenţia cercetătorului asupra unei surse ignorate până acum de istoria artei în aceeaşi măsură în care au fost preţuite şi cercetate sursele literare conţinând date exterioare spaţiale şi cronologice. Epoca ce concepea opera de artă ca produs mecanic al materialului, tehnicii şi scopului nemijlocit exterior nu putea considera opiniile scriitorilor despre voinţa artistică contemporană decât ca fantezii speculative: în ochii adepţilor concepţiei materialiste despre artă nu există o

voință artistică conștientă, iar ceea ce s-a afirmat asupra ei în epocile anterioare nu putea fi decît eroare conștientă sau în cel mai bun caz o nesemnificativă autoamăgire. Cine a ajuns însă la convingerea că omenirea a intenționat, în epoci diferite, o redare diferită a fenomenelor sensibile prin linie și culoare, în plan sau în spațiu, va accepta că opiniile gânditorilor și savanților sunt demne de toată considerația cercetării istorice. Ni se oferă astfel o metodă de a verifica dacă într-adevăr concepțiile noastre, datorate unei imagini subiective despre intențiile artistice ale unei anume perioade, sunt identice cu cele ale reprezentanților epocii respective, – altfel spus: dacă în epoca respectivă s-a intenționat în arta plastică ceea ce imaginăm azi ca intenție pe baza cercetării monumentelor. Prin această concordanță se obține în mod evident adevărata probă autentică de confirmare a rezultatelor cercetării.

Materialul existent în acest scop din perioada secolelor III – V este cu deosebire cuprinzător, permițând cele mai detaliate argumente. Pentru antichitatea păgână tardivă trebuie analizați în primul rînd neoplatonicii, iar dintre ei mai cu seamă Plotin. Cercetarea autorilor creștini se dovedește a fi aproape la fel de fertilă. În acest loc trebuie schițată – nu atât pentru a o delimita, nemaivorbind de a o epuiza, cât mai ales ca dovadă a posibilității de realizare a sarcinii viitoare, anterior postulate, a cercetării în istoria artei – concepția despre frumos a Sfântului Augustin în raportarea ei la arta romană târzie[14].

După Augustin frumosul pur există doar în divinitate; pe de altă parte însă, fiecare obiect al creației naturale conține urme *(vestigia)* ale frumosului, fără a le excepta nici pe cele urâte[15]. Arta plastică are drept sarcină să aducă la o expresie accentuată prin imitarea obiectelor naturale *(imitatio)* acele urme ale frumosului[16]. Întrebarea fundamentală este ce a înțeles Augustin prin „urmele" răspândite pretutindeni ale frumosului. Este vorba, pentru a răspunde imediat, de scopul esențial al

oricărei creații artistice antice: unitatea (conceperea izolată a formei individuale) și ritmul.

Augustin prețuiește delimitarea formală individuală, asemenea tuturor predecesorilor săi antici, atât ca o condiție preliminară a existenței, cât și ca loc și formă de exprimare a frumosului în toate obiectele creației naturale[17]. Îl desparte de orientalii antici și de grecii epocii arhaice concepția sa dualistă, conform căreia în fiecare obiect există, alături de unitatea formală materială, și una spirituală, superioară, concepție ce își are originea în Grecia prealexandrină[18]. Concluzia augustiniană este că sarcina artistului constă în strădania de a evidenția, conform puterilor sale, în operă prin imitație tot ceea ce este menit a face evidentă delimitarea formală individuală a unui obiect natural. Și ceea ce este încă mai valoros pentru noi: Augustin reușește în anumite cazuri să afirme, în cuvinte explicite, în ce constă după el unitatea formei de expresie a frumosului în anumite genuri artistice. Astfel, dintr-un dialog cu un arhitect, rezultă că este de acord cu aspirația acestuia către unitate, care poate fi atinsă în mod esențial prin îmbinarea simetrică și proporțională a fragmentelor individuale în ansamblul arhitectonic[19].

Simetria și proporția reprezintă doar forme de apariție speciale ale unui mijloc universal superior al artei plastice: ritmul. Augustin consideră, la rândul său, că mijlocul prin care se ajunge la unitate, adică la expresia evidentă a delimitării formale individuale a obiectelor naturale în operele de artă, este ritmul *(numerus)*[20]. Semnificația sa este în asemenea măsură accentuată și reliefată de Augustin, încât Berthaud identifică în ritm adevăratul principiu al frumosului conform viziunii augustiniene, iar în unitate, forma de exprimare a ritmului, în vreme ce raportul este în realitate evident inversat. Toate celelalte particularități ale frumosului în operele de artă plastică (simetriei și proporției deja amintite li se mai adaugă ordonarea) constituie doar forme particulare de expresie ale ritmului. Nici aici nu lipsesc din opiniile competente augustiniene referiri concrete la opere de artă precise. Așa de pildă el cere ca fe-

restrele unei clădiri să fie sau egale între ele (ritm prin ordonare egală) sau, dacă sunt inegale, să fie tratate astfel încât cea de dimensiune medie să o depășească pe cea de dimensiune mică în aceeași măsură în care aceasta, la rândul ei, este depășită de cea cu dimensiunea cea mai mare[21]. Se obține astfel, prin presupunerea tacită a existenței, în același plan, a unui șir descendent alături de unul ascendent, ritmul de contrast, așa cum se observă la ferestrele lunetelor semicirculare din marile săli centrale romane (Termele lui Dioclețian, Bazilica lui Maxențiu).

Alegerea acestui exemplu permite alte două constatări. Este evident, mai întâi, că Augustin își alege exemplele concrete cu preferință din zona arhitecturii; artele figurative (sculptura și pictura) nu lipsesc, dar sunt în această privință mult mai rar evocate. Reținerea lui Augustin față de artele figurative este și mai semnificativă dacă ne reamintim că evoluția în secolele următoare a fost absolut nefavorabilă acestora; Orientul semit le-a respins continuu, Orientul grec le-a amenințat vreme de cel puțin un veac cu icolonoclasmul: chiar și în Occident, marile direcții înnoitoare s-au dezvoltat, cel puțin până în secolul al XII-ea, nu în sculptură sau în pictură, ci în arhitectură (și în arta decorativă).

În al doilea rând aș vrea să mai menționez maniera în care alegerea ferestrei spărgând forma arhitectonică *(perforatis)* ilustrează transformarea operată în antichitatea tîrzie. Aristotel ar fi ales pentru exemple similare coloane sau orice altă unitate formală material-pozitivă; Augustin recurge dimpotrivă la o străpungere imaterială. Aceasta conduce la problema privind măsura în care au fost exprimate, în teoria augustiniană a artei, alături de trăsăturile generale-antice ale artei plastice din epoca sa și cele specifice antichității târzii (romane medii și târzii).

Diferența constă, așa cum s-a observat la monumente, în tratarea unității și a ritmului. Domină încă tendința general-antică de concepere a formei individuale; grație însă spațialității accentuate a formei individuale se evidențiase că aceasta presupune și un interval: se

ajunge astfel la emanciparea intervalului, a fondului, a spațiului[22]. Domină în continuare ritmul cu compoziția sa lineară în plan; el se extinde însă, datorită necesității de a lua în considerare alături de formele individuale și intervalele, și asupra intervalelor exprimate în egală măsură spațial. Poziția artei antice târzii se delimitează astfel cu claritate atât față de antichitatea clasică, cât și față de arta modernă: spațiul s-a emancipat (spre deosebire de antichitatea clasică fundamental ostilă spațial), dar se constituie din intervale ritmice (în contrast cu absența formei, proprie adâncimii spațiale infinite, evidențiate fundamental de arta modernă).

Emanciparea intervalului constituie unul dintre principiile fundamentale ale eticii și esteticii augustiniene, repetate în nenumărate pasaje[23], oferindu-i cele mai bune argumente în lupta împotriva maniheismului. Astfel a demonstrat, între altele, justificarea și chiar necesitatea existenței urâtului și a informului. Răul este o *privatio* a binelui, urâtul constituie intervalul, pauza frumosului; ambele sunt la fel de necesare ca și intervalele dintre cuvinte în vorbire, dintre tonuri în muzică. Privite de aproape, răul și urâtul apar desigur rele și urâte. Cine privește însă ansamblul de la distanță, realizează că frumosul nu ar exista fără complementul său, urâtul, iar amândouă câștigă abia împreună imaginea unei desăvârșite armonii[24].

Din seria nenumăratelor pasaje pertinente aș dori să evidențiez unul omis de Berthaud, de o deosebită semnificație pentru noi, fiind unul dintre puținele în care Augustin alege un exemplu concret din artele figurative, de data aceasta din pictură: *Sicut pictura cum colore nigro, loco suo posita, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum pecatoribus pulchra est, qumvis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet*[25].

Culoarea neagră este considerată în imaginea pictată echivalentul răului în totalitatea umană. Frumoase sunt formele individuale figurate într-o materialitate clară, adică în culori luminoase; culoarea neagră reprezintă umbra, care este ne-cuprinsul, imaterialul, informalul,

golul, inexistentul. Dacă este pus la locul potrivit în imagine, negrul dă impresia de frumos la o privire îndepărtată împreună cu formele individuale materiale pictate luminos. Funcția de așezare la locul potrivit este îndeplinită conform teoriei lui Augustin despre *ordo* care reprezintă o formă de expresie a ritmului; rezultă că Augustin concepea și în pictură dispunerea ritmică de negru și deschis, umbră și lumină ca scop artistic. El cere astfel picturii exact acea tratarea picturală prin care am identificat în opere o trăsătură esențială a artei romane târzii[26].

Indiferent dacă obținem cunoașterea spiritului artei antice târzii (adică romane medii și târzii) din analizarea operelor individuale sau din mărturiile literare păstrate, ipoteza fundamentală constă în convingerea că în acea epocă a existat în general o direcție a voinței artistice, care a dominat în același timp cele patru genuri ale creației artistice, adaptând fiecare scop de folosire și material scopului artistic propriu și alegând cu deplină autonomie tehnica corespunzătoare aceluiași scop artistic. Convingerea despre justețea concepției astfel obținute asupra esenței artei antice târzii poate fi mai departe verificată în măsura în care se evidențiază că voința artistică a antichității și în mod special a fazei sale finale a fost identică, în ultimă instanță, cu celelalte forme fundamentale de manifestare ale voinței umane din aceeași perioadă. [...]

Cine consideră transformarea petrecută în antichitatea târzie ca pe o decadență ignoră că aceasta prefigurează calea spiritului modern, indispensabilă pentru a ajunge de la concepția antică despre natură la cea modernă.

NOTE

1. Esența receptării senzoriale a văzului și simțului tactil a fost dezvoltată de acea teorie ce se autodefinește ca teorie empiristă. Opusă ei este acea teorie care concepe în senzație nu numai extinderea în înălțime și lățime, ci și în adâncime. Dar și această teorie se reduce la

o dispoziție elementară pentru perceperea spațiului, care nu se poate dezvolta fără recursul obligatoriu la conștiința rațională. (A se vedea de pildă G. Siegel, *Evoluția reprezentări, spațiale*, p. 23: dacă văzul material, dat o dată cu senzația adâncimii, își are originea în senzația vizuală, forma sa evoluată este produsul mai multor factori determinați de experiență...) Observațiile de mai sus privind raportul dintre teama față de rațiune și teama față de spațiu în arta primitivă, înclinată către redare cât mai pură a senzațiilor obiective, pot fi susținute și atunci rolul conștiinței în senzația vizuală sau tactilă este, conform acestei teorii, foarte puțin îngrădit.

2. Se poate face aici o experiență: atunci când se contemplă statuile egiptene mai întâi de la o oarecare distanță, efectul lor este plat și complet neînsuflețit; dacă sunt privite de la o mai mare apropiere, suprafețele câștigă treptat în însuflețire; în final, finețea modelajului poate fi percepută însă cu adevărat abia atunci când statuile sunt văzute de la o apropiere atât de mare, încât le poți atinge cu vârful degetelor.

3. Arta Egiptului antic, în parcursul său milenar, a depășit, așa se poate lesne înțelege, în diferite puncte, stadiul de dezvoltare indicat; pe de altă parte, grecii au rămas, într-o epocă mai evoluată, parțial legați de acesta.

4. În măsura în care se poate stabili pe baza actualelor informații ale istoriei artei, a fost necesară, dincolo de opozițiile latente din arta orientală antică, în care a apărut germenele dezvoltării viitoare, apariția poporului indo-germanic al grecilor, pentru ca evoluția prevăzută să intre pe făgașul normal. Popoarele antice orientale au avut tendința de a se opri la reprezentarea riguros tactil-obiectivă. Grecii (și probabil alte popoare indo-germanice) au avut de la bun început o altă concepție despre menirea artelor plastice, care nu mai era îndreptată spre redarea tactilă a individualității materiale în vederea apropiată, ci spre o reprezentare mult mai subiectivă, realizată din perspectiva unei vederi optic-depărtate. Anumite exemple ale artei premiceniene și miceniene nu pot fi decât astfel satisfăcător explicate; mai târziu, observăm că la germani reapare aceeași concepție subiectivă, imprecisă. O artă ca cea clasică greacă nu se putea constitui decât pe fundamentul unei reprezentări mai precise, tactile, a lucrurilor; or această bază s-a datorat tocmai popoarelor antice orientale. Pe de altă parte, grecii au adus cu ei propria lor înclinație către o viziune optică și subiectivă asupra lucrurilor; din sinteza celor două direcții s-a născut soluția redării desăvârșite a formei individuale materiale în artele plastice. În arta modernă, care are ca obiect redarea individualităților materiale într-un spațiu infinit, liber și a spațiului însuși, rolurile se împart la fel între romani și germani: în timp ce primii urmăresc îndeosebi problema tactilă, cei din urmă sunt mai interesați de problema vizuală.

5. Această ultimă observație, pe care o facem adesea la văzul natural și a cărei redare constituie, după cum se știe, problema favorită a artei moderne, a fost în modul cel mai sever reprimată în antichitate, care urmărea individualizarea riguroasă, chiar și în această a treia fază.

În consecinţă, operele de arhitectură, precum şi figurile sculptate sau pictate din perioada romană târzie ignoră mediul, în ciuda tratării lor în maniera schiţei văzute de la distanţă; astfel s-a născut deprecierea lor de către spectatorul modern, care vede în ele contradicţii, lipsă de stil, barbarie, în vreme ce romanul de atunci ar fi avut, probabil, aceeaşi reacţie faţă de impresionismul modern.

6. Preferinţa romanilor pentru nişe se explică probabil prin faptul că şi acestea semnifică, nu mai puţin decât cilindrul închis, fixarea spaţiului într-o dimensiune cubică, măsurabilă şi contribuie astfel la individualizarea spaţiului.

7. Revenirea fundamentală la tridimensionalitatea cubic-spaţială a formei arhitecturale a constituit laitmotivul cel mai semnificativ al întregii arhitecturi a epocii: aceasta se vede cel mai bine la construcţiile reprezentate în tablourile sau reliefurile perioadei romane imperiale şi ale secolelor următoare; dacă erau figurate într-o formă pătrată erau de cele mai multe ori prezentate în diagonală sau, acolo unde era posibil în vol d'oiseau. Astfel erau configurate explicit ca individualităţi spaţiale pline; existenţa spaţiului liber din jur era la fel de categoric negat, în timp ce conturele simple şi închise respingeau orice legătură cu spaţiul exterior. [...]

8. Studiul miniaturilor este de asemenea elocvent în acest sens. În *Geneza de la Viena*, operă romană orientală din secolul al V-lea, interioarele sunt figurate alternativ ca spaţii centrale (Hartel – Wickhoff, pl. XXX, budoarul lui Putifar este reprezentat ca un dublu portic semicircular) sau dreptunghiulare (ebenda, pl. VI cu tabăra lui Noe). Ediţia lui Virgiliu de la Vatican, datând cu un secol mai devreme, datorate probabil unui emul occidental al artei greceşti, preferă simptomatic interioarele longitudinale (de exemplu în scena cu Didona).

9. Preferinţa bizantinilor, în epoca lui Iustinian, pentru echilibrul dintre adâncime şi lăţime în interiorul bisericilor (şi implicit în compoziţia artistică) se dezvăluie nu numai în monumentele respective, ci este explicit exprimată de scriitorii bizantini ai timpului: Prokopius din Agathias (vezi F. X. Kraus, *Istoria artei creştine*, I, p. 555). Impulsul ascensional indisolubil legat de construcţia în mase (de exemplu la San Vitale din Ravenna) se putea observa încă din epoca lui Constantin (vezi J. Burckhardt, *Viaţa lui Constantin cel Mare*, p. 264, despre unele observaţii ale lui Eusebius). Se obţine astfel o paralelă semnificativă nu numai privind ridicarea arcelor în plin-cintru sau amplasarea tribunelor, sau altele asemenea, ci şi pentru anumite fenomene tipice artei figurative bizantine de mai târziu, dintre care unul dintre exemplele cele mai timpurii este reprezentat de mozaicurile de la San Vitale.

10. În micşorarea înălţimii reliefului şi atenuarea umbrelor constă atât de des remarcata asemănare exterioară dintre sculpturile epocii imperiale timpurii şi cele ale artei clasice din secolele al V-lea şi mai ales al IV-lea.

11. La cel de al doilea relief al Arcului lui Titus, Wickhoff a observat o neglijare asemănătoare, chiar mai surprinzătoare, a legitimităţii

relaţiilor, care se explică din aceeaşi cauză originară. În ceea ce priveşte redarea parţială, numai pe jumătate a arcului, ne putem întreba ce ar fi făcut în cazul dat un artist modern: ar fi reprezentat arcul în întregime, dar într-o abreviere (perspectivală). Artistul antic l-a figurat, ca şi în cazul personajului uman, aproximativ pe jumătate, ieşind oblic din fundalul ideal-material.

12. Trebuie totuşi precizat că distanţa ce separă păgânismul târziu de creştinism este de regulă mult exagerată; circumstanţa însăşi că atât păgânii, cât şi creştinii aparţin aceloraşi popoare şi aceleiaşi sfere culturale generale, ar trebui să îndemne la prudenţă. Scopul ultim al eforturilor culturale ale păgânismului – începând cel puţin cu Antoninii – a fost în esenţă identic cu cel al creştinismului. Suntem astăzi prea departe de acele timpuri pentru a putea recunoaşte fără dificultate trăsătura comună ce unifica toate opoziţiile existente pe atunci: aspiraţia către mântuire graţie unui principiu transcendent.

13. Este interesant de observat că ultimul prizonier din şirul de patru figuraţi pe latura îngustă stă încă într-o poziţie demnă, privind înapoi către patria din care a fost luat în sclavie, în timp ce celelalte personaje sugerează într-o accentuare treptată viitorul, întunecat; figura din primul plan are capul plecat, sugerând lipsa oricărei speranţe.

14. Faţă de scepticismul cu care de obicei au fost – până acum – privite cercetările de acest tip, mi se pare oportun să subliniez din capul locului că Augustin nu se limitează, asemenea esteticienilor moderni care filozofează, la expunerea unor principii generale abstracte; dimpotrivă, el tratează, chiar dacă nu foarte des, dar totuşi suficient de frecvent, opere individuale, sau anumite detalii ale creaţiei plastice. Astfel rezultă pentru noi certitudinea liniştitoare că Augustin a fost pe deplin conştient că frazele sale generale îşi găseau o expresie clară şi precisă în opera de artă singulară.

În tinereţea sa, pe când era încă păgân, Augustin a scris, conform unor mărturii, o carte *de pulchro et apto*. Titlul însuşi ne demonstrează acea despărţire între scopul artistic şi cel exterior (fie de întrebuinţare, fie de reprezentare) care a fost anulată de concepţia mecanicistă din cea de a doua jumătate a veacului al XIX-lea, dar care în zilele noastre începe să fie din nou valorizată, tocmai datorită imposibilităţii de a explica mecanicist plăcerea pe care o trezeşte o operă de artă. Cartea de tinereţe a lui Augustin s-a pierdut încă în timpul vieţii sale, ceea ce deplângem mai mult decât autorul însuşi, care se mulţumea cu motivaţia că ar fi căutat frumosul mai puţin în Dumnezeu şi mai mult în apariţiile sensibile – arta plastică, dansul, muzica, poezia. Augustin creştinul a scris şase volume *De musica* în care a tratat în principal probleme metrice. Mult mai importante sunt nenumăratele observaţii despre frumos şi artele plastice risipite în celelalte opere ale sale. O culegere a acestora se datorează lui Aug. Barthaud, în volumul apărut în 1891 la Poitiers, *Sancti Augustini doctrina de pulchro ingenuisque artibus e variis illius operibus excerpta*. Antologia este departe de a fi exhaustivă, lipsind chiar afirmaţii augustiniene esenţiale şi caracteris-

tice. Pe de altă parte Barthaud a interpretat eronat concepţiile lui Augustin, ceea ce se explică prin faptul că nu era familiarizat cu monumentele acestei epoci. Cu toate acestea, am folosit în studiile mele volumul lui Barthaud ca sursă pentru citate, dat fiind că timpul nu mi-a permis o reluare a textelor augustiniene.

15. Augustin este astfel unul dintre primii care au recunoscut relativitatea conceptelor de frumos şi urât; se va demonstra în continuare că a realizat aceasta în opoziţie cu viziunea antichităţii clasice. Urâtul ca atare este definit încă în spirit antic, atunci când îl desemnează ca absenţă a formei (deforme), ca absenţă a formei individuale închise.

16. Latura naturalistă şi cea idealistă pe care orice operă de artă, fără excepţie, le reuneşte în sine, nu puteau fi declarate mai convingător decât în această definiţie. A reclama „naturalismul" pentru anume stiluri individuale poate duce de aceea numai la neînţelegeri. Egipteanul antic, care căuta să redea lucrurile în apariţia lor riguros „obiectivă", credea cu siguranţă că o făcea cât se poate de „naturalist". Elenul, la rândul său, trebuie să se fi socotit cu adevărat „naturalist", atunci când îşi compara operele cu cele egiptene. Iar maestrul portretelor constantiniene, atât de însufleţite, nu era oare îndreptăţit să se considere cel mai mare „naturalist" în comparaţie cu autorul portretelor din epoca lui Pericle? Toţi trei ar fi considerat „naturalismul", aşa cum îl înţelegem noi azi în sensul cel mai modern, drept o pură monstruozitate. Fiecare stil artistic aspiră desigur la o redare fidelă a naturii, dar fiecare are propria sa concepţie despre natură, atunci când ia în consideraţie o anumită formă sensibilă a acesteia (tactilă sau optică, vedere apropiată, normală, sau depărtată). Tendinţa (devenită regulă) de a întemeia „naturalismul" pe calitatea motivului este complet neştiinţifică, deoarece trădează confuzia dintre istoria artei şi iconografie: specificul artei plastice constă în „cum" apare un motiv şi nu în „ce" anume apare; acesta din urmă este gata oferit de poezie sau religie. Iconografia nu ne dezvăluie de aceea atât istoria voinţei artistice, cât istoria voinţei poetice sau religioase. [...]

17. ...*omnis pulchritudinis forma* unitas... (Epist. XVIII: Augustinus Coelestino, t. II, col. 85).

18. Astfel copacul este o unitate graţie formei sale individuale închise (*De ordine*, cartea a II-a, cap. XVIII, t. I. col. 1017) şi nu mai puţin individualei sale *anima vegetativa*, căreia îi datorează dezvoltarea şi mişcarea. În ochii umanităţii moderne, copacul este dimpotrivă o fiinţă colectivă, care se compune din mii de organisme autonome; acţiunile sale sunt de asemenea determinate nu de o singură cauză originară, ci de mii, care acţionează în mii de moduri asupra lui. Dacă artistul antic dorea să realizeze unitatea ca esenţă şi frumuseţe a fiecărui lucru, artistul modern urmăreşte acelaşi scop atunci când încearcă să exprime în opera de artă cu precădere caracterul colectiv al lucrurilor din natură.

19. (*De vera religione*, c. XXX.) O convorbire similară cu acelaşi subiect, ebenda, c. XXXII, col. 148. Caracteristic este că în ambele cazuri artistul ezită în răspunsul la întrebarea lui Augustin: în ce constă

frumosul la care el (artistul) aspiră în operele sale. Augustin vrea probabil să sugereze că artiştii din vremea sa erau stânjeniţi de asemenea întrebări; ceea ce este perfect inteligibil într-o epocă în care creaţia artistică era dirijată pe căi tipice, sigure; în epoca hiperindividualismului modern, fiecare artist se simte îndreptăţit să scrie o carte despre propria sa voinţă artistică, din teama de altfel justificată că publicul nu i-ar putea înţelege intenţia artistică doar prin intermediul operelor sale.

20. *Et (ratio) terram coelumque collustrans, sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus* numeros (*De Ordine*, cartea a II-a, cap. XV, col. 1014). Prin *figurae* se subînţeleg formele individuale, prin *dimensiones*, formele în suprafaţă (înălţime şi lăţime). Despre identitatea dintre *numerus* şi *rythmus: De Ordine*, cartea a II-a, cap. XIV, col. 1014, t. I.

21. *De vera religione*, c. XXX, t. III, col. 146 şi 147.

22. Şi acest proces se prefigurează cu mult înainte, în epoca preconstantiniană. Semnificativă pentru concepţia antică este afirmaţia lui Cicero (*De oratore*, cartea a III-a, c. 48) despre ritm: *quem in cadentibus guttis quae intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus*. Voinţa artistică modernă, dimpotrivă, îşi caută împlinirea într-un pârâu năvalnic.

23. O enumerare a acestora este făcută de Barthaud, *op., cit.*, p. 44 ş. urm.

24. Despre relativitatea caracterului frumos sau urât al luminii şi umbrei, vezi şi *De musica*, cartea a VI-a, c. XIII, t. I, col. 1183-1184. Lumina cenuşie şi umbra impenetrabilă ne displac nouă, oamenilor, dar pot să placă altor creaturi.

25. *De civitate dei*, cartea a XI-a, cap. 23

26. Se înţeleg acum şi alte afirmaţii asemănătoare, ca în *De civitate dei*, XI, 18: *Contrariorum oppositione saeculi pulcheitudo componitur*, sau când *ordo saeculorum* este desemnat ca *pulcherrimum carmen exquibusdam quasi antithetis*. Sau *Epistola*, Nebridio Augustinus, t. II, col. 65: *Quid este corporis pulchritudo? Congruentis partium (*ritmul liniei) *cum quadam coloris suavitate* (ritmul culorilor închise şi deschise). Postulatul vederii depărtate reiese din fraza: *quod horremus in parte si cum toto consideramus, plurimum placet;* ceea ce este imediat demonstrat *concretur* printr-un exemplu din arhitectură: *nec in aedificio iudicando unum taanto angulum considerare debemus (De vera religione,* cap. XL). Al doilea exemplu ar fi templul grec, unde fiecare coloană formează o formă închisă în sine; nu acesta este însă cazul la bazilica paleocreştină.

APARIŢIA ARTEI BAROCE LA ROMA

INTRODUCERE

Acum o jumătate de veac, când au luat ființă primele catedre de istoria artei la universitățile germane, numai două stiluri erau considerate apte pentru a întemeia învățământul: antichitatea clasică și Renașterea italiană. Arta medievală era tratată ca etapă preliminară imperfectă, dar îndreptățită, a Renașterii. După Renașterea italiană începea declinul artistic. În cursul ultimelor decenii însă, s-a inițiat, paralel cu dezvoltarea picturii moderne, o radicală schimbare: arta veacului al XVII-lea a fost recunoscută ca treaptă premergătoare a artei moderne, cercetarea însăși începând să se ocupe mai îndeaproape de Rubens, Rembrandt, Velázquez (amatori și colecționari ai acestora au existat întotdeauna). De asemenea, a început să se vorbească de contrastele dintre arta din țările latine și țările germanice și ar fi fost plauzibil ca cercetătorii germani să transforme arta germanică, abia descoperită, în fundament al învățământului. Ce se întâmplă azi? Lectura programei universitare evidențiază cât de multe conferințe au ca subiect arta modernă. În ceea ce privește arta veche, învățământul se bazează încă în mod esențial pe antichitatea clasică și Renașterea italiană, adică pe stilurile cele mai îndepărtate de specificul germanic. Lectura revistelor de istoria artei demonstrează că majoritatea tinerilor cercetători se ocupă de teme privind Quattrocento-ul și Cinquecento-ul italian. Acest fapt se explică desigur și dintr-o rațiune exterioară.

În pictura italiană, axată sistematic pe reprezentarea acțiunii, elementul iconografic deține întotdeauna un rol esențial, întrupând ceea ce se figurează în imagine, așadar conținutul ei concret, obiectiv. Acesta permite discursuri nelimitate, astfel încât Renașterea italiană se recomandă tocmai începătorilor pentru exercițiile lor stilistice. În general însă cauza preferinței constante pentru Renașterea italiană din universitățile germane este ceva mai profundă.

Se poate afirma că artă desemnată ca „germanică" a realizat întotdeauna un mare pas înainte doar în măsura în care a asimilat anterior ceva din particularitățile latine (analog procesului antic: elementul decisiv l-au constituit grecii, dar fiecare etapă nouă a dezvoltării se evidențiază printr-o preluare premergătoare de elemente orientale. Important este că indo-europenii au rămas fundamental pasivi față de artele plastice: hindușii, Platon, misticii.) Cercetătorii germani consideră că arta italiană este în măsură să le dezvăluie ceea ce propria lor artă națională nu le poate oferi. Arta italiană ne atrage ca problemă tocmai pentru că ne este străină, incitându-ne mereu la identificarea forțelor și izvoarelor sale ascunse; căci rădăcinile artei noastre naționale se află în arta italiană, care reprezintă un fenomen mai simplu în raport cu cea din Nord, mai complexă, care derivă din ea.

În mod surprinzător, interesul pentru arta italiană nu se extinde neapărat la toate perioadele (din secolul al XIII-lea până într-al XVIII-lea arta italiană deține un rol de importanță mondială); el încetează brusc o dată cu sfârșitul Renașterii. Leonardo, Rafael, Michelangelo, Correggio, venețienii veacului al XVI-lea și elevii lor apropiați constituie încă subiecte incitante, dar ceea ce urmează, desemnat ca stil baroc, este lipsit de interes atât pentru colecționarul, cât și pentru cercetătorul german. De ce? Deoarece această artă italiană târzie a preluat anumite elemente din dezvoltarea nordică: o accentuare a sentimentului în concepție și o viziune accentuat subiectiv-optică în redarea formală. Pare mai degrabă paradoxal. S-ar putea crede că tocmai acest fapt ar trebui

să ne stârnească interesul. În realitate se petrece exact contrariul. Concesiile pe care, în parte, această artă le face sensibilității noastre determină ca cealaltă parte, străină sensibilității noastre, să ne apară cu atât mai stranie și contradictorie. Renașterea constituie un fenomen fundamental străin nouă, dar armonios în sine; barocul italian este un fenomen parțial înrudit, dar fundamental contradictoriu în sine (asemenea artei diadohilor și artei romane târzii în raport cu arta clasică).

Ce este arta barocă? Nu vom insista asupra etimologiei cuvântului, atât de diferit explicat. Sensul cu care îl asociem este clar: ciudat, neobișnuit, extraordinar. Extraordinarul ca atare constituie însă scopul oricărei arte clasice și romanice, chiar și a Renașterii, în opoziție cu obișnuitul cotidian și caracterul de gen al artei nordice; iată, de pildă, tablourile istorice ale lui Rafael: cauza și efectul acțiunii sunt extraordinare, personajele neobișnuit de frumoase. Acest caracter extraordinar este însă inteligibil și de aceea admirabil. Extraordinarul figurat în arta barocă este neinteligibil, neconvingător, neverosimil și de aceea straniu. Extraordinarul ne atrage în antichitate și Renaștere, dar îl respingem în baroc ca alteritate de o apăsătoare confuzie; iată, de exemplu, un personaj care se roagă, contorsionându-se însă în mișcări convulsive. Pentru ce aceste mișcări, ne întrebăm? Ele apar nemotivate, neinteligibile. Veșmântul este umflat de vânt, putenic agitat, ca de o furtună și ne întrebăm din nou: care este rațiunea? Dacă tabloul figurează și un copac ale cărui frunze sunt perfect calme, ne întrebăm: de ce furtuna agită numai veșmântul, nu și frunzișul de lângă el? Vedem numai efectul, fără cauza verosimilă. Iată ce ne tulbură pe noi, oamenii din Nord.

Arta italiană ilustrează, asemenea oricărei arte creștine, acțiuni și efecte ale unor emoții interioare, ale unor impulsuri sufletești. Accentul principal este însă pus pe acțiunea exterioară. Arta germană ilustrează același lucru, punând însă accentul pe mișcarea sufletească: redă mișcările sufletești ca motive ale acțiunilor corporale. Ceea ce înseamnă că în voința artistică

germanică elementul spiritual este din capul locului cel mai puternic. Spiritualul este ne-corporalul, de ne-cuprinsul, imaterialul; de aici pasivitatea originară a germanilor față de ceea ce poate fi conceput și figurat în artă. Acest element spiritual este accentuat acum în arta barocă italiană: apropiere de cea nordică. În aceeași măsură se accentuează însă și mișcarea corporală: este caracterul indelebil italian (cu cât emoția este mai mare, cu atât trebuie mai puternic exprimată exterior), iar alăturarea celor două elemente este percepută ca o contradicție. Personaje în rugăciune ca cel de mai sus: emoție spirituală internă accentuată, în contradicție cu Renașterea, în același timp însă mișcare exterioară: tresăriri convulsive. Să le comparăm cu Rembrandt: cu cât personajele sale se roagă mai interiorizat, cu atât mai redusă e acțiunea exterioară, mișcarea corporală.

Puteți remarca aici întreaga diferență dintre arta barocă italiană și cea nordică contemporană și în egală măsură rațiunea pentru care nordicii nu se simt atrași de cea dintâi. Dimpotrivă, personajul renascentist în rugăciune ne place, deși nu ne împlinește nevoia spirituală, fiind prea obiectiv rece, rezervat în sine, prea puțin receptiv subiectiv, legat cu exteriorul (Dumnezeu), comportându-se însă cu calmul corespunzător: căci mai presus de orice urâm acțiunea puternică, atunci când nu este motivată de subiect, ca în tablourile lui Rubens de exemplu, pentru că alterează atmosfera, or această cerință este îndeplinită de personajul renascentist. Rezultatul este similar dacă analizăm, trecând de la concepția asupra conținutului la redarea formală, raportarea artei baroce italiene la problema artistică fundamentală a timpului: relația dintre figura singulară și spațiu. Olandezii au încercat să redea acest raport prin lumină și umbră, într-o manieră brutală: spațiul dintre figuri devine la fel de important ca figurile însele, uneori chiar mai important. La italieni, figura individuală rămâne suportul stabil al oricărei compoziții, astfel încât nu puteau merge atât de departe ca artiștii nordici în privința adâncimii spațiale, a luminii și umbrei în funcțiunea lor unificatoare. Cu toate acestea, lumina și umbra au fost luate în considerare într-o măsură sporită în epoca barocului italian: aceasta constituie o apropiere de arta Nordului. În aceeași măsură însă s-a accentuat și delimitarea figurii singulare, astfel că rezultatul a fost totuși izolarea și nu unificarea (evident în mod special la Correggio, apoi la Bernini). Arta veacului al XVII-lea devine din ce în ce mai picturală, sculptura deținând totuși întâietatea în locul picturii! Și aici resimțim o contradicție: pe de o parte, clarobscurul nordic, pe de altă parte, în loc ca acesta să unifice personajele (ca la Rembrandt), le izolează, dimpotrivă, și mai accentuat. Aceleași mijloace ca în Nord și un efect cu totul diferit. Acest fapt ne deconcertează. Iată suficiente dovezi pentru lipsa de entuziasm atât a publicului cât și a cercetătorilor germani față de barocul italian.

Mai este atunci util să ții prelegeri despre acesta? Această artă și-a urmat destinul ei izolat, local, incapabilă să fructifice creația altor popoare? Dacă așa ar sta lucrurile, prelegerile nu și-ar avea pentru noi rostul, căci ar avea doar un interes local italian, ca de pildă sculptorii tirolezi din veacul al XVII-lea. Lucrurile nu stau însă deloc așa. Arta italiană a îndeplinit cel puțin până în a doua jumătate a secolului al XVII-lea o misiune de importanță mondială, parțial până la mijlocul secolului următor. Mai întâi de toate pentru popoarele catolice. Putem chiar preciza ziua în care un popor catolic s-a emancipat pentru prima dată de influența italiană: vom întâlni acest moment în viața lui Bernini. Faptul s-a petrecut în deceniul al șaptelea al secolului al XVII-lea; alte popoare catolice au rămase fidele stilului până în secolul al XVIII-lea. Francezii au fost și cei ce au preluat, pentru două secole, întâietatea în rândul popoarelor europene. Iar aceste două secole nu au dat nici măcar o operă atât de originală, deschizătoare de drumuri cum au fost, cu zecile, în barocul italian. Astfel se poate trage deja o concluzie asupra semnificației istorice a artei baroce italiene, oricât de mult desfide gustul nostru modern.

Să aruncăm o privire asupra Vienei. Cele mai vechi străzi înfăţişează şiruri întregi de faţade deosebite, cu proporţii, ancadramente de ferestre şi de porţi caracteristice, şi de asemenea, nenumărate palate în acelaşi stil şi o serie de biserici impozante. Sunt operele arhitectonice datorate lui Fischer von Erlach şi şcolii sale; acest stil este desemnat ca barocul vienez. Acest baroc vienez de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea reprezintă o continuare locală, dar extrem de originală şi vie, a stilului baroc italian. Acelaşi fenomen se petrece în sudul Germaniei, în zona renană, în Belgia şi în Spania, în general în ţările europene catolice. Aceste stiluri locale nu ar fi de conceput fără rădăcina lor comună: barocul italian. Aş merge şi mai departe: formele create de stilul baroc italian supravieţuiesc, în trăsături arhitectonice esenţiale, până în stilul arhitectonic cel mai modern, secesionist. În ceea ce priveşte deci arhitectura, rolul mondial al barocului italian este indiscutabil.

Acelaşi fenomen se petrece şi în sculptură. În acest gen italienii au fost întotdeauna maeştri; dacă alte popoare au în veacul al XVII-lea marii lor pictori: Rubens, Rembrandt, Velázquez, italienii au un sculptor inegalabil: Bernini. Chiar şi în epoca hegemoniei franceze, maeştrii cei mai novatori, precum Canova, au apărut în Italia, datorită preferinţei fundamental antinordice pentru concepţia despre a figura izolată, tangibil delimitată. Ajungând până la modelatorii în ghips, observăm că sculptorii italieni au rămas plasticienii cei mai dotaţi. Chiar şi în sculptura impresionistă, italienii sunt în frunte, aşa cum o dovedeşte şcoala milaneză.

Semnificaţia universală cea mai redusă o deţine în barocul italian pictura. Rembrandt, Velázquez nu s-au interesat aproape deloc de italieni. Dar pictura flamandă a secolului al XVII-lea este de neconceput fără pictura barocă italiană. Reminiscenţele formaţiei italiene s-au păstrat, în cazul lui Rubens, până la bătrâneţe. Exemplul italian a fost poate şi mai concludent la Van Dyck, al cărui binecunoscut patos s-a dezvăluit abia după studiul marilor bolognezi. A fost totodată o misiune capitală: de

echilibrare a curentelor artistice latin şi germanic. Mai mult, privind zona artistică locală austriacă şi sud-germană, se observă că ea stă în tot secolul al XVII-lea până târziu în secolul al XVIII-lea sub influenţa picturii baroce italiene. Frescele mânăstirilor austriece, pictate în secolul al XVIII-lea, tablourile în ulei ale nenumăraţilor maeştri austrieci ai epocii (care în parte şi-au italienizat numele germane, ca în epoca umaniştilor: Hohenberg-Altomonte) au pornit de la pictura barocă italiană.

Necesitatea şi utilitatea, pentru istoricul de artă, de a analiza detaliat istoria artei baroce italiene este deci indiscutabilă. O problemă diferită este dacă gustul nostru se va apropia de barocii italieni, astfel încât nu numai istoricul de artă, ci şi publicul să manifeste mai mult interes pentru această pictură. Răspunsul a fost şi aici pozitiv şi s-a datorat chiar celui care a răspândit în rândul publicului german, cu un maxim efect şi succes, aversiunea faţă de barocul italian: Jakob Burckhardt (în special în *Cicerone*). În *Amintirile despre Rubens*, publicate în ultimii ani ai vieţii, el a prevăzut că pictura barocă italiană avea să fie analizată mai atent şi cu mai multă simpatie. Şi este semnificativ că o afirmă într-o lucrare dedicată lui Rubens: căci cine îl preţuieşte pe Rubens, nu poate să nu-i preţuiască într-o anumită măsură şi pe maeştrii baroci italieni.

Secolul baroc prin excelenţă este secolul al XVII-lea; începuturile stilului baroc în Italia merg însă înapoi până la Michelangelo şi Correggio (ele pot fi constatate şi la Rafael, dacă se doreşte cu tot dinadinsul; la Rafael însă barocul apare doar ca un impuls germinativ, echilibrul armonios al Renaşterii fiind la el esenţial; dimpotrivă, la Michelangelo şi Correggio este vorba, într-un anume sens, de ceva finit, pe deplin conştient, lipsit de ambiguitate; amândoi îl concepeau ca necesitate a evoluţiei viitoare; erau artişti subiectivi, spre deosebire de Rafael, care rămâne fundamental obiectiv). De aceea am anunţat prezentarea artei italiene începând cu 1520. Dar intervalul de timp este mare şi economia necesară; am eliminat deci din secolul al XVI-lea tot ceea ce nu era indispensabil. Mai ales maeştrii care de obicei sunt trataţi în legătură cu Renaşterea: Michelangelo şi Corregigo; pe

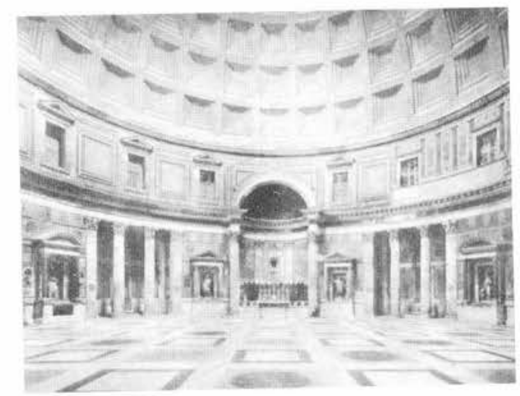
primul îl privesc doar în măsura în care poate fi considerat „părintele stilului baroc", deci în cea de doua perioadă a creației sale, începând de pe la 1520; iar pe Correggio de asemenea numai în măsura în care derivă de la el o tendință barocă. Școala lui Michelangelo, manierismul florentin vor fi lăsate de o parte. De asemenea pictura venețiană a secolului al XVI-lea, definită destul de corect ca Renaștere târzie. (Tintoretto și Veronese au însă evidente puncte de contact cu stilul baroc. Contactele venețienilor cu stilul baroc vor fi formulate sumar).

Prezentarea coerentă propriu-zisă începe din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Se pot distinge două perioade: prima, până în 1630, când Bernini își formulează stilul specific; arhitectura și pictura sunt importante, sculptura era nesemnificativă. Cea de a doua începe de la 1630 și este dominată de Bernini. Rolul fundamental este rezervat acum sculpturii. Pictura rămâne în urma sculpturii italiene; arhitectura în schimb are încă un rol important. Această împărțire cronologică trebuie completată de cea geografică, deoarece arta italiană se subîmparte, și în epoca barocă, într-o serie de școli locale, la fel ca în Renaștere. În Renaștere una dintre ele are o importanță esențială: cea florentină, alături de care și celelalte au o anumită semnificație pentru evoluția generală. În baroc, rolul conducător este preluat de Roma, nu din rațiuni locale, toți artiștii aproape nefiind romani, ci datorită importanței covârșitoare a papalității; decisivă este acum supremația universală a papalității, întemeiată pe Contrareformă.

Iată de ce se poate vorbi de un stil baroc roman. Ceea ce nu i se poate subsuma este nesemnificativ, ca de pildă arta venețiană din veacul al XVII-lea: lipsește sculptura, există doar arhitectură și pictură, care cu greu pot fi definite drept baroce. În schimb școala bologneză se integrează celei romane (Bologna făcea parte din statul papal). Florentinii trebuie tratați independent (care numai au decât o importanță locală acum), la fel arta napolitană, apoi cea milaneză și genoveză.



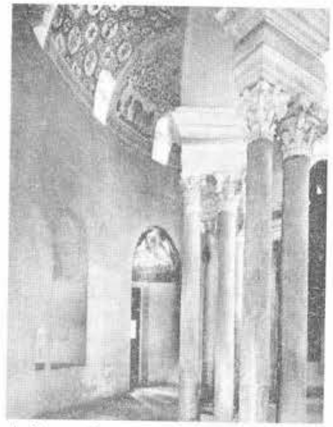
1. *Panteonul*, Roma



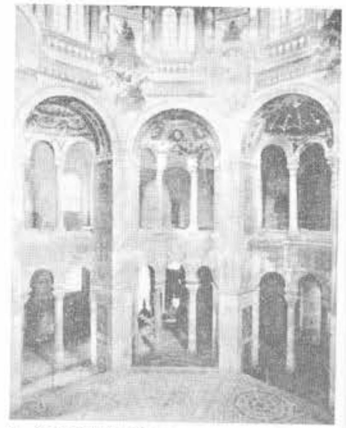
2. *Panteonul*, Roma



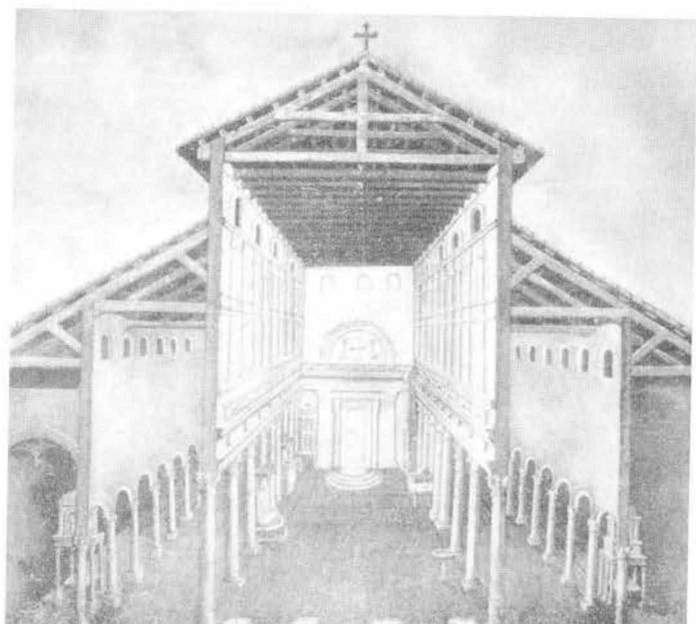
3. *Templul Minervei Medica*, Roma



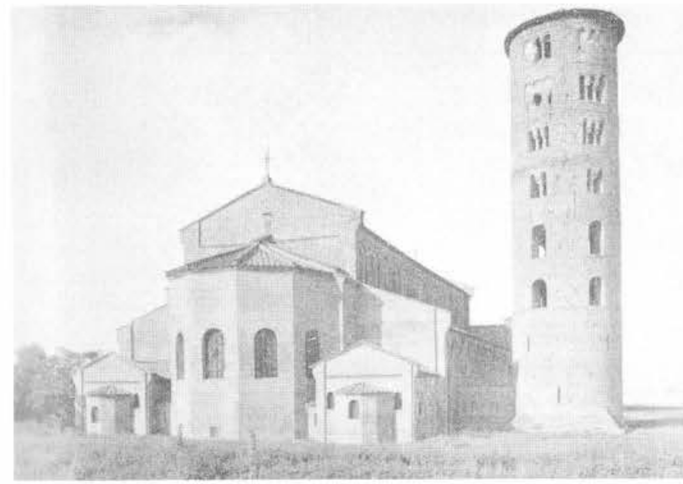
4. *Santa Costanza*, Roma



6. *San Vitale*, Ravenna



5. *San Pietro*, Bazilica antică, Roma



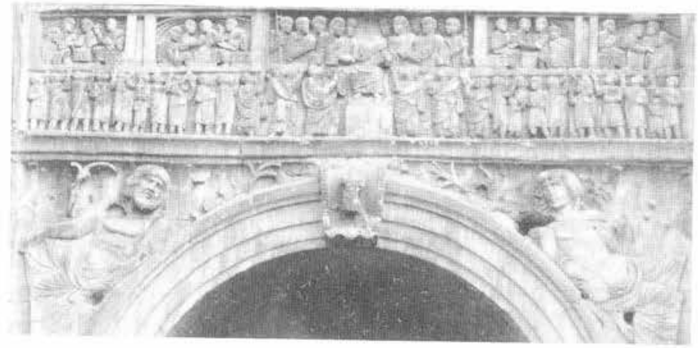
7. *Sant Apollinare in Classe*, Ravenna

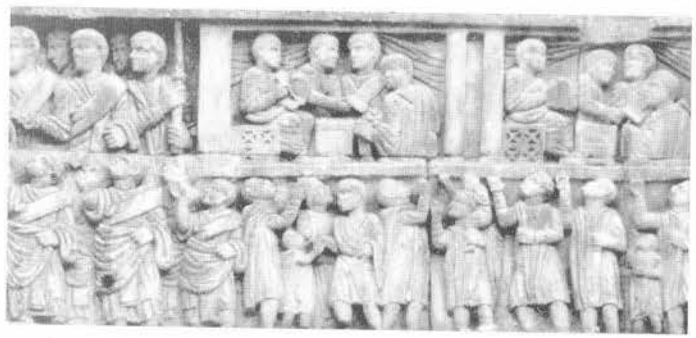


8. *Capitel, Sant Apollinare in Classe*, Ravenna

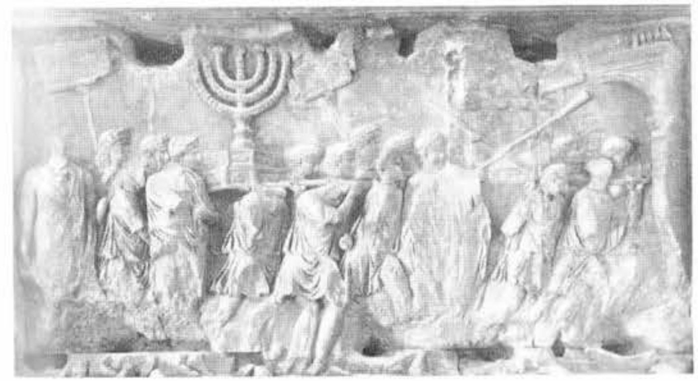


9. *Capitel, San Vitale*, Ravenna





10–11. *Relief înfățișând împărțirea banilor*, ansamblu și detaliu, *Arcul lui Constantin*, Roma





12–13. *Relief înfățișând purtătorii de ofrande*, ansamblu și detaliu, *Arcul lui Titus*, Roma

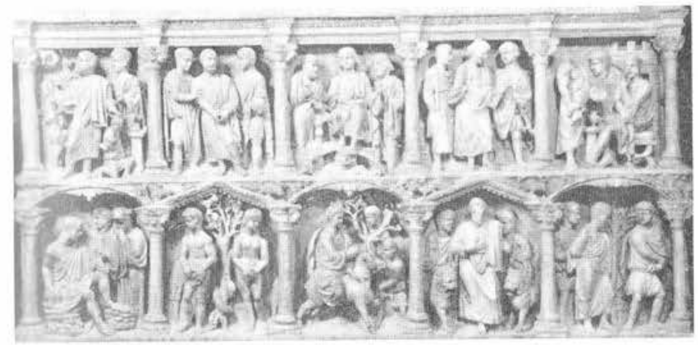


14. *Sarcofagul Constantinei, Vatican*, Roma



15. *Sarcofagul Sfintei Elena, Vatican*, Roma

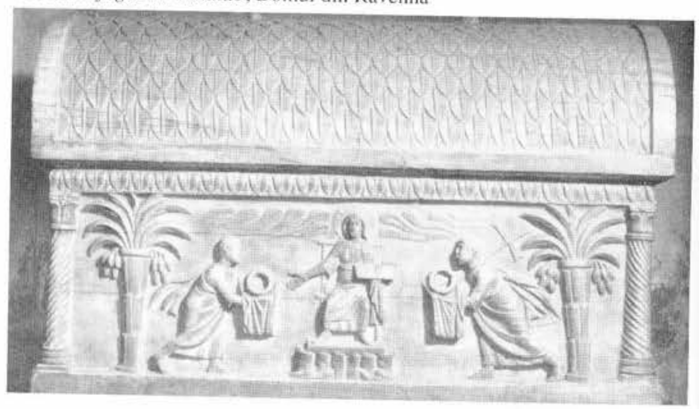
16-18. *Sarcofagul lui Junius Bassus*, ansamblu și detalii, *Vatican*, Roma





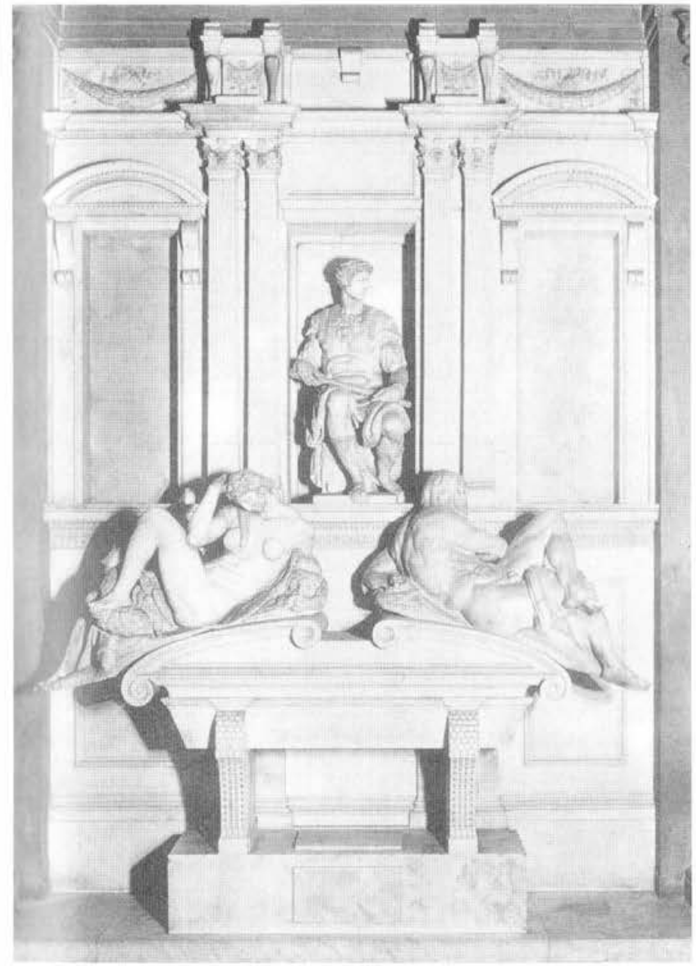


19. *Sarcofagul lui Rinaldo*, Domul din Ravenna



20. *Sarcofag. Mausoleul Gallei Placidia*, Ravenna





21. MICHELANGELO, *Mormântul lui Giuliano de Medici*, *San Lorenzo*, *Capela Medici*,Florența



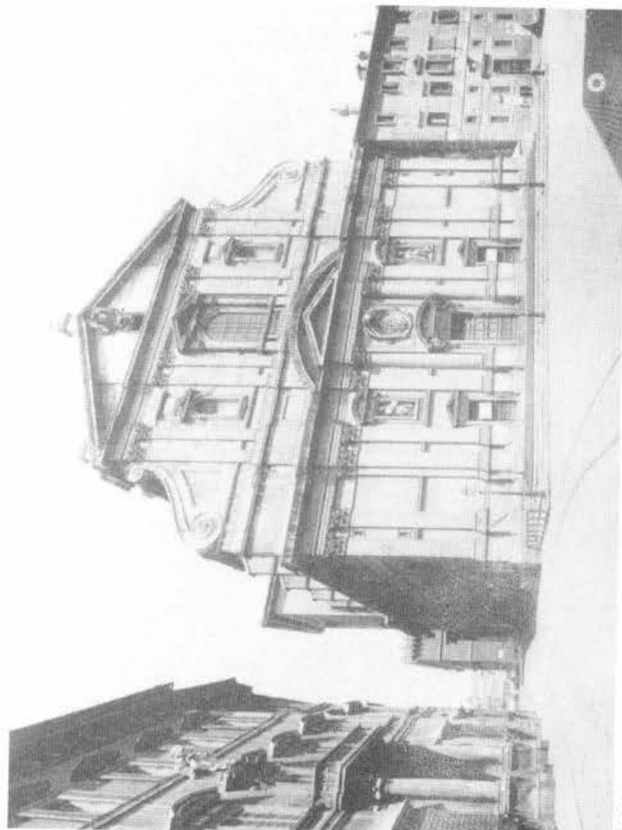
22. MICHELANGELO, *Moise*, *San Pietro in Vincoli*, Roma

23. BRAMANTE și MICHELANGELO, *San Pietro*, interior, Roma





24. VIGNOLA, *Gesù*, interior, Roma



25.GIACOMO DELLA PORTA, *Fațada bisericii Gesù*, Roma

26. CARLO MADERNO, *Fațada bisericii Santa Susanna*, Roma



27. CARLO MADERNO, *Fațada bisericii San Pietro*, Roma



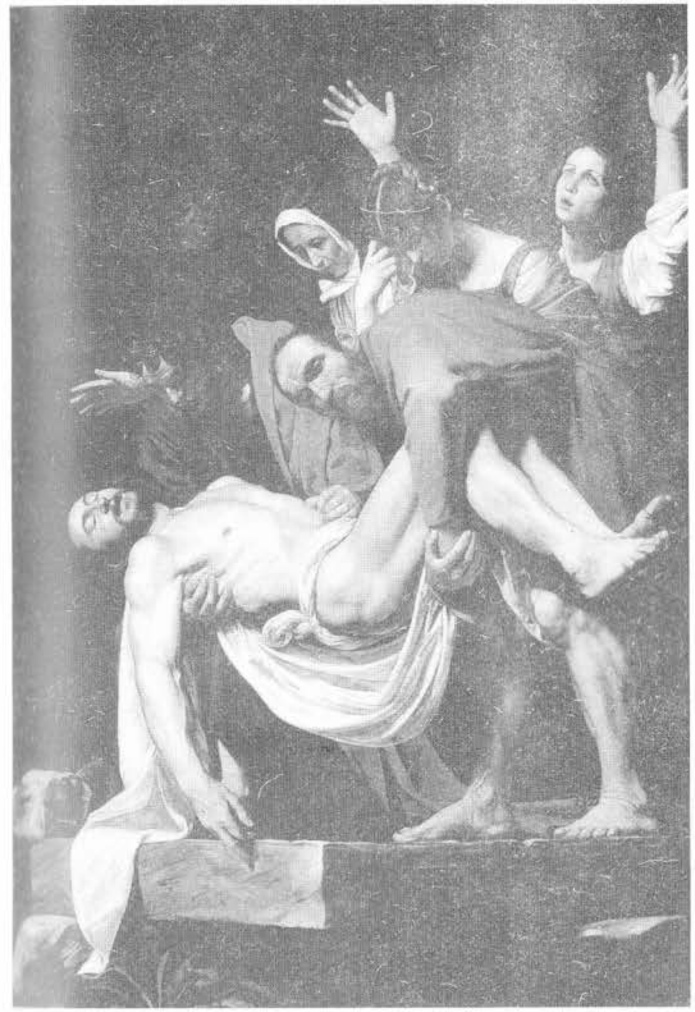
28. CARAVAGGIO, *Chemarea Sfântului Matei*, San Luigi dei Francesi, Roma



29. CARAVAGGIO, *Cina de la Emmaus*, National Gallery, Londra



30. CARAVAGGIO, *Punerea în mormânt*, Pinacoteca Vaticanului, Roma





31. CARAVAGGIO, *Madona rozariului*, Kunsthistorisches Museum, Viena

BIBLIOGRAFIA

Câteva referiri la literatura cea mai importantă ne vor introduce în stadiul actual al întregii problematici. Istoria modernă a artei a manifestat în general un interes mediocru pentru arta italiană de după 1520 (ceea ce este simptomatic, căci se observă că istoria artei, în ciuda obiectivității pe care ar trebui să și-o asume, a evoluat paralel cu transformările gustului din secolul nostru). La aceasta s-a adăugat faptul că cel mai mare cercetător german al artei din al treilea sfert al veacului al XIX-lea, Jakob Burckhardt, a exercitat, din pricina entuziasmului său față de Renaștere, o critică necruțătoare a stilului baroc, ce poate fi regăsită în toate scrierile sale. (Și totuși el este cel care i-a familiarizat pe germani cu barocul italian). Chiar și în zilele noastre, aproape fiecare călător german, cât de cât cultivat, care merge în Italia, are în mână *Cicerone* care îl convinge despre caracterul reprobabil al barocului. Lucrurile s-au mai ameliorat în zilele noastre, critica este ceva mai imparțială; dar cuvântul „baroc" este folosit în continuare cu o nuanță peiorativă. Destinele picturii, sculpturii și arhitecturii sunt însă diferite.

Pictura a găsit cea dintâi o recunoaștere în literatura de specialitate; tablouri ca *Aurora* lui Guido Reni au aflat chiar îndurare la cei mai recenți cercetători, dar numai din pricină că se identifica în ele un reflex al Renașterii. Nu s-a ajuns însă la o reconsiderare generală a picturii

italiene de după 1520 (cu excepția poate a venețienilor, care sunt, în calitate de coloriști, până la un anumit grad, pictori de atmosferă). Nu există decât studii parțiale: cel al lui Janitschek despre bolognezi pentru revista lui Dohme – *Kunst und Kunstler*. Manualele de pictură se referă toate la pictura barocă, iar *Istoria picturii* a lui Womann în special caută să o trateze cu obiectivitate. În ultimul timp însă pictura barocă a italienilor a fost mai degrabă subestimată decât supraestimată. Cartea lui Joseph Strzygowski despre evoluția barocului la Rafael și Correggio conține câteva observații utile, dar nici o abordare profundă a barocului, rămânând în esență fidelă opiniei lui Burckhardt. Apendicele despre Rembrandt este complet ratat și superficial. În prezent, se respectă arhitectura barocă, ba chiar și sculptura, nu însă și pictura. Rubens, Rembrandt, Velázquez sunt în cel mai înalt grad prețuiți. Cei mai mari dintre bolognezi nu stârnesc decât indiferență.

Literatura consacrată picturii italiane baroce este mai degrabă insuficientă. Mult mai îndoielnică este însă cea despre sculptură. În acest domeniu poziția lui Burckhardt împotriva stilului baroc a acționat de-a dreptul prohibitiv. El a fost perfect conștient că o dată cu Bernini apar pentru prima dată anumite înnoiri foarte precise ale stilului; astfel el consideră că sculptura barocă începe o dată cu Bernini, deci cel mai devreme pe la 1620. Același Lorenzo Bernini, care a avut și în arhitectură – așa cum a afirmat explicit Burckhardt – un rol decisiv, a beneficiat abia recent, în anul 1900, de un studiu specializat, după ce, grație maniei moderne a expozițiilor și jubileelor, a fost organizată în 1898 la Roma o expoziție a operelor lui Bernini cu ocazia tricentenarului nașterii sale. Aceasta i-a făcut pe italieni să simtă că au de plătit o datorie de onoare. Romanilor moderni le place să se oglindească în măreția trecutului lor și exista un *granduomo* al veacului al XVII-lea ce nu-și găsise încă un biograf modern. Astfel că un elev al lui Venturi, Stanislao Fraschetti, și-a asumat rolul de a redacta o mare monografie despre Bernini. Cartea a apărut în 1900 la editura milaneză Hoepli, cu o prefață

a lui Venturi, un volum consistent de 450 de pagini; cel mai bun lucru îl constituie ilustrațiile, reproducând aproape toate operele berninești cunoscute. Textul nu corespunde însă deloc cerințelor actuale ale istoriei artei. Unei lucrări dedicate lui Bernini i s-ar putea pretinde înainte de toate o definire a caracterului și esenței stilului baroc italian; Burckhardt însuși a remarcat că o dată cu Bernini barocul italian intră într-o fază nouă, decisivă. Această problemă fundamentală a istoriei artei este pur și simplu absentă la Fraschetti. Viziunea sa este complet diletantă: el nu vede în barocul italian decât declinul Renașterii. Măreția lui Bernini este văzută exclusiv în sensul că maestrul a știut, în ciuda epocii ingrate, să dezvolte o anume măreție și originalitate. După el, Bernini luptă de la bun început pentru o cauză pierdută. Se observă cu claritate că autorul nu și-a admirat eroul, chiar dacă încearcă să mascheze acest fapt sub fraze răsunătoare. Istoria artei pretinde însă să se demonstreze cum ajunge Bernini să-și domine epoca, ce probleme și soluții îl preced, care sunt soluțiile noi pe care le prefigurează și le desăvârșește. Într-un cuvânt, trebuia subliniat elementul pozitiv al creației lui Bernini, care a stârnit, în Italia și în bună parte în spațiile catolice din afara Italiei, pentru o lungă perioadă, admirația publicului. Nici un cuvânt despre aceasta în cartea lui Fraschetti. El oferă doar o enumerare cronologică a evenimentelor biografiei sale exterioare și a operelor sale, bazată pe biografia redactată de florentinul Filippo Baldinucci la scurtă vreme după moartea lui Bernini. Elementul nou la Fraschetti se datorează rezultatelor cercetării arhivistice moderne: din relatările solilor estonieni, din acel *Diario* al lui Gigli și alte surse, în principal din arhiva Vaticanului, apoi în arhive private romane, îndeosebi la Chigi. Rezultatul este însă surprinzător de redus. Până în prezent mi-am bazat prelegerile despre Bernini pe Baldinucci și mă pot mulțumi și de acum înainte cu această sursă. Lucrarea lui Fraschetti nu a schimbat nimic: doar ilustrațiile sunt binevenite. O prezentare de specialitate a operelor lui Bernini așteaptă să fie scrisă,

ceea ce presupune şi elaborarea unei prezentări a sculpturii baroce italiene.

Nu cu mult timp în urmă, arhitectura împărtăşea aceeaşi soartă cu sculptura. Jakob Burckhardt a manifestat faţă de ea aceeaşi repulsie ca şi faţă de marmurile bernineşti, deşi printre rânduri se poate citi un respect ceva mai accentuat. Arhitectura barocă italiană nu i-a plăcut, dar îi impunea. Exista astfel germenele unei ameliorări. Într-adevăr, de mai bine de un deceniu a început să se acorde o atenţie deosebită arhitecturii italiene baroce.

Astfel s-a ajuns la situaţia actuală: arhitectura este domeniul cel mai intens cercetat al barocului italian, fiind din acest motiv şi cel mai bine cunoscut. Jakob Burckhardt însuşi a zăbovit îndelung asupra arhitecturii în *Cicerone*. A definit scara bibliotecii Laurenziana de la Florenţa, opera lui Michelangelo, drept cea mai timpurie construcţie barocă. Nu a dat o împărţire a întregii arhitecturi baroce italiene în perioade particulare, sau o prezentare a evoluţiei sale, mulţumindu-se doar cu o caracterizare generală a stilului; a afirmat explicit doar că o dată cu Bernini începe o nouă etapă. A pregătit astfel periodizarea ulterioară în cel mai determinant punct al ei.

Judecăţile lui Burckhardt au rămas literă de evanghelie vreme de o generaţie. Cu timpul însă, s-a petrecut o schimbare radicală în gustul modern, despre care s-a discutat anterior, şi unui artist – arhitect – i se datorează o lucrare specializată asupra arhitecturii baroce în general şi în primul rând a celei italiene: Cornelius Gurlitt. Cartea a apărut, ca o continuare a istoriei Renaşterii scrise de Burckhardt, în anul 1887 cu titlul de *Istoria stilului baroc*. Gurlitt este profesor la Şcoala tehnică superioară din Dresda; foarte activ ca cercetător, lipsit însă de impulsul corect pentru sinteză, pentru evidenţierea factorilor comuni. Particularul îl interesează mai mult decât generalul, descrie, dar nu explică (ceea ce este valabil şi pentru cartea sa *Istoria artei germane în secolul al XIX-lea)*. Pentru prima dată s-a obţinut o cunoaştere cuprinzătoare a monumentelor; lista lor nu este epuizată, desigur,

dar există o bază mai largă, pe care se poate întemeia judecata, fapt facilitat şi de o bună selecţie a ilustraţiilor.

Cartea conţine, aşadar, o sumă apreciabilă de informaţii concrete, date, nume, dar cel ce va căuta o definire clară a esenţei stilului baroc, un fir conducător al evoluţiei sale, va fi însă dezamăgit. Gurlitt presupune că cititorul cunoaşte spiritul barocului; el însuşi nu l-a înţeles suficient de clar şi precis. E ca şi când autorul n-ar fi văzut pădurea din pricina copacilor. Întregul material este împărţit în nenumărate capitole, fără legătură coerentă între ele; foloseşte indicaţia oferită de Burckhardt în privinţa lui Bernini ca subînţeleasă. Un singur punct de vedere cuprinzător traversează întreaga carte: împărţirea arhitecturii italiene de la 1550 până la 1750 în urmaşii lui Michelangelo, barocul propriu-zis şi urmaşii lui Palladio, desemnaţi mai corect ca Renaştere târzie. Dar chiar şi acest punct de vedere, în mare parte îndreptăţit – este separarea dintre dogmatismul roman şi toleranţa veneţiană – nu este urmărit cu acuitatea şi claritatea ce ar fi de dorit pentru cititor.

Numărul celor ce şi-au propus să cunoască mai îndeaproape arhitectura barocă italiană a crescut considerabil; era vorba de a învăţa să înţelegi arta modernă: exista sentimentul că italienii baroci au fost, cel puţin în privinţa arhitecturii, deschizători de drumuri. Această aspiraţie nu putea fi împlinită de cartea lui Gurlitt: el ignora esenţialul. Ea a fost realizată, cu toată acuitatea, un an mai târziu (1888) de către Heinrich Wölfflin, într-o lucrare de dimensiuni oarecum reduse: *Renaştere şi baroc* (apărută în ediţia a II-a în 1907). Aşa cum anunţă titlul, scopul principal îl constituia clara despărţire a Renaşterii de baroc; este semnificativ că Wölfflin merge mai departe decât Burckhardt în datarea începutului barocului, înainte de 1524. După el, Bramante însuşi, mort în 1514, proclamat cel mai de seamă arhitect al Renaşterii culminante, poate fi considerat, în *ultima maniera* romană a sa, primul maestru baroc şi la fel Antonio da San Gallo cel Tânăr, mort în 1546, încadrat de obicei tot printre maeştrii Renaşterii culminante. În

aprecierea estetico-istorică a stilului baroc, Wölfflin nu s-a îndepărtat prea mult de Burckhardt, iar contribuția sa constituie, în general, o dezvoltare a afirmațiilor exprimate aluziv de Burckhardt. Prima perioadă a stilului baroc se încheie, după el, cu Carlo Maderno, astfel că Bernini, cu care începe a doua perioadă, nu mai este luat în considerare, exact în spiritul burckhardtian. Limitându-se la prima perioadă, Wölfflin realizează o separare mai distinctă a celor două etape, considerate una singură în caracterizarea burckhardtiană. Evidențierea puternică a dezvoltării urbanistice romane ca hotărâtoare pentru stilul baroc italian se datorează de asemenea lui Wölfflin: presimțită și schițată de Burckhardt, dar precizată și demonstrată de Wölfflin. Metoda de prezentare a lui Wölfflin este diametral opusă celei a lui Gurlitt: în primul rând definește firul conducător al evoluției, apoi ordonează monumentele care îl ilustrează (Gurlitt, din contră, comentează monumentele, fără ca să putem observa raportul cauzal, progresul). Limbajul este foarte clar și inteligibil, ca în puține lucrări de istoria artei, în special cele dedicate monumentelor de arhitectură. Cine cunoaște parțial monumentele (lucru necesar, în ciuda celor câteva ilustrații) citește fără dificultate cartea, cu mare plăcere și profit. Cartea reprezintă în continuare un sumum despre barocul italian, chiar dacă nu aduce, cum am spus, nimic fundamental nou față de Burckhardt, iar analizele sale nu sunt absolut ireproșabile. Definiția dată stilului baroc ca „masivitate și mișcare" nu este suficient de profundă. Nu aflăm nici de ce s-a ajuns aici. Și la Wölfflin apare ca rătăcire și declin, nu ca evoluție necesară în realizarea unor progrese mai înalte.

Trec peste unele lucrări mai mici, care se ocupă doar de zone limitate ale arhitecturii baroce, ca de pildă studiile lui Robert Dohmes, și mă îndrept către acel autor care și-a spus cuvântul abia recent și cu intenția hotărâtoare de a se face auzit în subiectul care ne interesează: August Schmarsow. Cartea sa, apărută în 1897, se intitulează *Baroc și rococo*. S-ar putea deduce că, așa cum Wölfflin s-a ocupat de prima parte a barocului (*Renaștere și baroc*), Schmarsow s-a ocupat acum numai de cea de a doua. Tratează arhitectura întregii perioade a barocului, inclusiv a doua, dar este eronată impresia că s-ar ocupa preferențial de aceasta; și el abordează în principal apariția stilului, prima perioadă (de unde se poate deduce că această problemă nu a găsit răspunsul definitiv la Wölfflin); cea de a doua este prea succint prezentată, chiar dacă este îmbogățită cu o prezentare a urmașilor francezi de la 1665 până la 1750. Centrul de greutate al cărții lui Schmarsow se află, asemenea cărții lui Wölfflin, în prima perioadă a arhitecturii baroce italiane. Schmarsow a considerat că esența stilului baroc trebuie abordată mai profund decât Wölfflin; este discutabil însă că a reușit să o facă cu o deplină claritate. Începutul primei perioade este limitat decisiv în raport cu Wölfflin, Antonio da San Gallo nefiind considerat un arhitect baroc. Astfel primele simptome baroce erau atribuite Renașterii, afirmându-se implicit necesitatea naturală a apariției barocului din Renaștere. Esențial este însă punctul în care Schmarsow s-a despărțit categoric de Wölfflin – acesta constituind evident și rațiunea întregii lucrări –: dacă Wölfflin identifică trăsătura esențială – chiar dacă nu exclusivă – a stilului baroc, inclusiv în prima perioadă în elementul „pictural", Schmarsow afirmă că acesta poate fi cel mult aplicat celei de a doua perioade; cea dintâi ar avea, dimpotrivă, un pronunțat caracter plastic. Iată deci două autorități, dintre care una definește stilul ca pictural, iar cealaltă ca plastic! (ca și când unul ar spune alb, iar celălalt negru; sau, mai bine, delimitare tactil-optică tangibilă pe de o parte și colorism vizual, pe de alta). Concepțiile pot fi fundamental divergente, chiar și în probleme esențiale, de principiu. Aceasta este posibil doar în măsura în care conceptele de „plastic" și „pictural" nu sunt aceleași pentru toți, iar semnificația lor nu este universal recunoscută. În realitate, de aproximativ un deceniu se vorbește de „naturalism" și „pictural". Se petrece cel mai mare abuz cu aceste cuvinte-cheie atunci când fiecare le folosește cu un sens diferit. Prima sarcină a unei analize serioase științifice va fi de a clarifica aces-

te concepte. Să ne întoarcem deocamdată la cartea lui Schmarsow. Meritul ei constă în încercarea de a se apropia, într-o măsură mai mare decât Wölfflin, cel puțin pentru primele stadii ale stilului baroc în operele de pictură și sculptură, de o determinare mai precisă a stilului. Concluziile respective sunt însă absolut nefericite, căci însăși concepția fundamentală asupra raporturilor dintre cele trei arte este falsă. Ca stil, Schmarsow nu oferă o lectură ușoară. Cunoașterea prealabilă a monumentelor este presupusă într-o măsură mult mai mare decât la Wölfflin; nu există ilustrații, iar descrierea este atât de greoaie și încărcată, încât lectura devine chiar și pentru cel mai avizat o sarcină dificilă. (Stilul Renașterii e definit ca armonie clară a tuturor părților, stilul baroc ca un conflict apăsător și confuz al părților. Dacă lucrurile ar sta astfel, atunci Wölfflin scrie într-un stil renascentist, Schmarsow într-unul baroc). Pentru un începător este absolut nerecomandabilă. Și-ar pierde inutil timpul. Dar pentru cititorul avansat, care vrea să se familiarizeze mai mult cu barocul italian, cartea trebuie luată în seamă tocmai pentru că a abandonat aproape complet poziția de respingere a stilului baroc, în ciuda unor recidive izolate, cu atât mai insesizabile. Impresia de necesitate nu se degajă nici din lucrarea sa.

IZVOARELE

Pentru determinarea spațială și cronologică, izvoarele scrise au fost cel puțin în mare parte epuizate, dar chiar și în această direcție un anume material arhivistic, în special cel provenit din arhivele familiilor romane, este nepublicat. Semnificația vechilor izvoare constă și în dezvăluirea tendinței artistice din acea epocă. În ultimele decenii au rămas, în acest sens, necercetate.

Pentru prima perioadă, din 1520 până la moartea lui Michelangelo, Vasari rămâne esențial. El însuși aparținea, ca pictor, acelei direcții reprezentate de Michelangelo, pe care o definea totuși drept desăvârșire a Renașterii, fără a vedea elementul fundamental înnoitor. Vasari nu și-a găsit egalul printre urmași. Veacul al XVII-lea a fost foarte prolix, existând nenumărați autori care au scris, la Veneția, Bologna, Genova și în alte locuri, biografiile artiștilor locali. De o deosebită valoare ar fi o culegere cuprinzătoare a biografiilor, mai ales pentru că ar oferi o imagine unitară a întregii arte italiene de după 1550 (întocmai ca la Vasari). Nu este întâmplător că o asemenea scriere nu s-a mai realizat.

Arta italiană își pierduse, o dată cu apariția subiectivismului, siguranța absolută de odinioară a creației; o contradicție internă se insinuase (cea dintre credință și știință, fără a se manifesta însă conștient). Există adepți ai vechii concepții, obiectiv valabile, firesc-normative

(cultivată mai ales de academii, de adepții Renașterii și antichității, începând cu mijlocul veacului al XVI-lea, de unde și numele de curent academist) și adepți ai direcției noi, subiective, atât în rândul artiștilor, cât și al publicului: se poate afirma că sunt raporturi de-a dreptul moderne. Acestea se manifestă în special în diferența care începe să se stabilească între pictori pe de o parte și sculptori și arhitecți pe de alta. Raportarea la un gen sau altul se făcea într-o manieră critică. La Vasari, dimpotrivă, domnea încă o judecată unitară față de toate artele. La el există întotdeauna impresia că evoluția era inevitabilă. Întreaga dezvoltare descrisă de el, de la Giotto la Michelangelo, apare ca o necesitate naturală. Fiecare maestru a realizat perfecțiunea, nu se putea altfel; totul culminează în geniul copleșitor care este Michelangelo. Autorii italieni de după 1550 sunt fundamental diferiți, în măsura în care nu sunt simpli cronicari. În general, aveau multe obiecții de făcut; nu numai direcția unor maeștri individuali le displăcea, ci și direcția generală a artei într-un anumit domeniu. Știau să critice mai ales sculptura și arhitectura; mai puțin pictura, deoarece aceasta rămăsese în aparență cea mai apropiată de Renaștere; distanța era mai puțin evidentă. Se conturează astfel un moment esențial al analizei noastre: anterior arta apărea contemporanilor așa cum era, ca o necesitate absolută. Acum devine obiectul alegerii estetice. Ceva asemănător se putuse observa numai în epoca romană imperială timpurie, în care apăruse un anume subiectivism. Se exprimă totodată contradicția latentă în concepția despre lume. Voi aminti aici doar sursele cele mai importante, cele în care biografii încearcă, înainte de toate, să depășească un punct de vedere strict local. Aproape toate sunt legate de Roma, de artiștii care lucraseră la Roma și de monumentele lăsate de ei acolo. Știm însă că în acea epocă Roma reprezintă Italia în general, în expresia cea mai caracteristică, cea mai pură. Din acest punct de vedere acei biografi nu pot fi considerați ca autori provinciali.

Vom analiza mai întâi cartea lui Giovanni Baglione: *Le vite de pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal*

pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Ea cuprinde deci șaptezeci de ani, din 1572 până în 1642, dar numai pe acei maeștri care muriseră deja; mulți dintre cei care mai erau activi în 1652 nu sunt incluși. Este în esență istoria artiștilor din prima perioadă contrareformistă a artei baroce italiene. Cartea reprezintă în mare măsură o continuare a celei vasariene, fără a conține însă nici pe departe bogăția și cantitatea de informații oferită de Vasari. Prima ediție a apărut la Roma în 1644, o a doua la Neapole în 1733, completată cu biografia lui Salvator Rosa, datorată lui Giovanni Battista Passeri. Baglione era el însuși pictor, ale cărui tablouri s-au păstrat în parte la Roma; se născuse la Roma, dar din părinți florentini; prima școală a urmat-o pe lângă un maestru florentin. Cartea sa constituie o remarcabilă îmbinare de ghid și lexicon biografic. Începe cu un dialog: autorul întâlnește un străin interesat de comorile artistice romane. Baglione se oferă, sub masca unui nobil roman, să-l învețe, vreme de cinci zile, despre artiștii și operele romane și anume în funcție de succesiunea papilor, sub al căror pontificat au murit artiștii respectivi. Ciudat! Împărțirea după pontificate demonstrează un simț evident pentru ceea ce e corect: în realitate s-a manifestat spiritul italian, specific roman, până la Urban al VIII-lea. Toate operele de artă inițiate de papi s-au născut nu pentru propria lor plăcere, ci dintr-o necesitate a culturii romane a timpului, care între 1560 și 1630 reprezenta cultura întregii Italii (chiar și venețienii, cu caracterul particular al artei lor, se retrăseseră parțial din scenă, iar napolitanii încă nu apăruseră puternic în primul plan).

Aprecierea corectă se șterge însă datorită unei curiozități: pentru fiecare pontificat sunt menționate nu operele de artă create în timpul respectivului papă și al cardinalilor săi, ci doar acelea ale maeștrilor decedați sub aceste pontificate. Se analizează astfel opere apărute pe vremea unor papi cu mult anteriori; aceasta s-a petrecut evident pentru ca operele anumitor maeștri să nu poată fi contestate. Ne putem întreba atunci de ce maeștrii nu au fost ei înșiși aleși drept unic criteriu de selecție.

Cartea este divizată în cinci părți (zile): *Giornate*, dedicate pontificatelor lui Grigore al XIII-lea, Sixtus al VI-lea, Clement al VIII-lea, Paul al V-lea și Urban al VIII-lea (a lăsat de o parte micile pontificate care le separă, dar și pe cel, mai lung, al lui Grigore al XV-lea Ludovisi, predecesorul lui Urban al VIII-lea; fără îndoială pentru a-l flata pe acesta din urmă, care fusese adversarul lui Grigore în probleme politice și familiale). Fiecare *Giornata* este precedată de un dialog între străin și nobil, în care fac schimb de complimente fade; străinul strecoară din când în când câte o remarcă în biografii. Cu privire la fiecare papă, se începe printr-o prezentare a imaginii sale de promotor al artelor, ceea ce trebuia să compenseze într-o oarecare măsură defectul subliniat mai sus. Biografiile individuale sunt concise și reprezintă simple enumerări. Judecățile artistice sunt rare și lipsite de profunzime. Este cu adevărat ghidul turistic pur, lipsit de interes. Problema esențială este de a ști întotdeauna cine a comandat operele de artă. Cardinalii, în calitatea lor de mecena ai artei, sunt evocați cu onorurile cuvenite, alături de suveranii pontifi. Nu aflăm de la Baglione nimic despre concepțiile artistice ale timpului, ci despre atmosfera exterioară în care a apărut creația artistică romană, cu condiția de a putea citi printre rânduri. Ne-a oferit peste 200 de biografii, fapt impresionant în sine. Nici unul dintre autorii ce vor fi evocați aici nu a adunat atât de multe date într-un interval atât de scurt. Figurează și biografii ale unor germani, flamanzi și olandezi care au lucrat la Roma: Adam Elzheimer și Rubens.

O tendință diametral opusă, ilustrată nu de o cronică nesemnificativă, ci de propaganda în favoarea unei direcții artistice precise, conținând biografii mai puține, dar mult mai cuprinzătoare, a fost urmată de cel de al doilea istoriograf important al barocului roman: Giovanni Pietro Bellori în *Vitte de pittori, scultori ed architetti moderni* (prima ediție Roma 1672, iar a doua Roma 1728, completată cu biografia lui Luca Giordano de Francesco Ricciardo, care a îngrijit a doua ediție). Autorul în sine ne interesează. Nu a fost pictor de profesie, ca alți biografi contemporani (Vasari, Baglione, Passeri, în Nord – Sandart, Van Mander, Houbraken), ci un colecționar și amator erudit. Passeri îl numește „un mare amator și cunoscător, atât de savant, încât poate fi numărat printre cele mai mari genii ale veacului nostru". Este desigur o exagerare. Recunoaștem în el unul dintre primii istorici de artă, un precursor al lui Winckelmann. Însuși acest fapt constituie un semn că timpurile s-au schimbat. Mazzuchelli (în *Gli scrittori d'Italia*) îl numește *uno de' piu illustri antiquarii* (cunoscător de artă! un alt element nou; înainte, orice cizmar și croitor era un cunoscător; în epoca umanismului existau cunoscători ai antichității, dar cunoscătorii artei moderne nu apar decât o dată cu subiectivismul) *che abbia avuto l'Italia*. Originar din Roma, mort în 1696 la peste 80 de ani, născut deci în jur de 1615. Crescut de unchiul său Francesco Angeloni, care fusese la rândul său un anticar renumit în epocă, crescându-și nepotul în acest spirit de la bun început. Angeloni a fost secretarul cardinalului Ippolito Aldobrandini, în al cărui palat tânărul Bellori putuse vedea multe opere (sub pontificatul lui Clement al VIII-lea și-a adunat clanul Aldobrandini marea avere, inclusiv comorile artistice). Bellori a fost anticar și bibliotecar al reginei Cristina a Suediei. Papa Clement al X-lea i-a acordat titlul de *antiquario di Roma*. Se spune că și-ar mai fi încercat talentul de asemenea în poezie și pictură. Colecția pe care a lăsat-o (nu mare, dar aleasă) a ajuns la curtea prusacă. Ca istoric de artă are un gust pronunțat pentru antichitate și Renaștere, raportându-se critic față de arta modernă subiectivă; am putea spune: exact ca istoricii de artă din secolul al XIX-lea în maniera lui Burckhardt. Dezvoltarea barocului în veacul al XVII-lea la Roma îi displace în mod special, îndeosebi în arhitectură. Lucrarea fundamentală de istoria artei o constituie *Viețile* menționate; se pare că ar fi lăsat și o a doua parte în manuscris, după cum ne informează Orlandi în *Abecedario pittorico*.

Bellori explică de la început că socotește lipsit de sens, superfluu și nefolositor să enumere toți artiștii și

operele, aşa cum făcuse Baglione: îşi propune să se limiteze doar la cei mai semnificativi, la maeştrii cu adevărat mari; pe aceştia îi va aborda însă pe larg, zăbovind mai mult asupra operelor individuale, ceea ce denotă un spirit ştiinţific, istoric. Rezultă astfel ce vom afla de la Bellori: nu atât o cantitate de nume şi detalii exterioare biografice, cât o descriere a concepţiei artistice a epocii sale. În această privinţă îl întregeşte în mod fericit pe Baglione. Deosebirea dintre cei doi nu constă numai în structura personală, ci şi în circumstanţele diferite ale epocii. Pe când scria Baglione, fiecare operă nou apărută provoca bucurie la Roma, era încă epoca creaţiei bazată în bună parte pe certitudine; Bellori scrie însă pe la 1670, când tendinţa către critică, către reflecţie devenise deja foarte puternică.

Puternicele impulsuri ale artei italiene din epoca Contrareformei îşi pierduseră din intensitate. Domnea nemulţumirea. Ar fi însă exagerat să se creadă că toţi contemporanii romani ai lui Bellori gândeau astfel. Aceasta rezultă chiar din faptul că nu-i aminteşte pe artiştii romani ai propriei sale epoci. Maeştrii comentaţi de Bellori, consideraţi cei mai mari, erau cu toţii morţi la 1670. Nu-l ia în considerare nici măcar pe Bernini, marele maestru al timpului; stilul acestuia îi displăcea, evident, profund. Idealul său artistic era mai degrabă francezul italienizant Nicolas Poussin, deci pictorul gândind plastic, decât Bernini, sculptorul gândind pictural. Concepţia artistică a lui Bellori, expusă în introducere şi amintită mereu în biografiile individuale, nu poate fi reprezentată decât de una dintre cele două tabere ale lumii artistice romane din epocă: cea academist conservatoare, care l-a creat apoi pe Carlo Maratta. Este însă concepţia amatorului italian savant, care îşi propune să sesizeze cerinţa artistică a naţiei sale în cele mai adânci profunzimi, nesatisfăcut de oricare tendinţă actuală, numai pentru că este cea mai nouă, cea mai modernă. În fond nu este atât de fundamental diferit de Bernini. În acestă privinţă metoda artistică profesată de Bellori este caracteristică pentru concepţia plastică a italienilor în

genere, motiv pentru care îmi propun să o prezint succint.

Este izbitor, mai presus de orice, că antichitatea clasică întruchipează culmea creaţiei artistice umane. Se observă că pe plan literar clasicismul a fost prefigurat cu mult înainte de a se fi încercat practic realizarea sa. Raportul spiritual dintre Bellori şi Winckelmann se configurează exact în acest punct cu cea mai mare claritate. Winckelmann nu a fost partizanul lui Bellori, tocmai pentru că nu i-a ignorat dimensiunea barocă. Antichitatea clasică a fost adevărata epocă *del buone arti*; după aceea au decăzut inexorabil. Pictura a mai cunoscut un nou impuls, mai cu seamă prin Rafael, care rămâne mereu exemplar. Îi condamnă pe manierişti, dar şi pe naturalişti; ambii sunt copiatori: manieriştii îl copiază pe Rafael, naturaliştii natura; adevăratul artist creează după o idee, dar după propria sa idee. Apoi artiştii Carracci au realizat o nouă restauraţie a picturii; aceasta pare a fi singura artă ale cărei opere mai pot aduce o bucurie pură italienilor epocii sale (reamintim aici că pictura în timpul lui Bellori, pe la 1670, nu mai găsise căi înnoitoare, continuând în esenţă vechea direcţie a bolognezilor şi îmbinând-o cel mult cu rapelul la Rafael: Sacchi şi Maratta).

Despre sculptură nu are nimic favorabil de afirmat. Orice sculptură este în ochii săi inferioară celei antice (extrem de semnificativ pentru istoria artei!). Nici sculpturile lui Michelangelo nu constituie pentru el o excepţie. Caracteristic pentru aprecierea italianului: o dată cu Michelangelo au pătruns elementele nordice; sensibilitate accentuată şi concepţie optică. Acestea ruinează sculptura, de aceea numai sculptura antică, lipsită de ele, poate fi desemnată ca exemplară. Perfecţiunea constituie însă şi intenţia fundamentală a lui Bernini; Bellori nu o ia în seamă.

Acelaşi lucru este valabil şi pentru arhitectură, care împărtăşeşte cu sculptura caracterul material tridimensional. Exemplară este doar arhitectura antică, pentru că reprezintă stabilitatea absolută. Bramante, Rafael şi Michelangelo au reluat-o, dar nu peste mult timp a apărut

o nouă decadență, *fino alle corruzione dell'eta nostra*. Bernini cunoscuse și în arhitectură cele mai mari triumfuri; Bellori nu le acceptă, căci nu le amintește. Formulează însă o opoziție directă față de înnoirile lui Borromini, fără a-i menționea însă nici lui numele.

În ce constă în general teoria artistică a lui Bellori? Mai presus de orice, ce este arta? Răspunde: ea constă în *idea*, în ideal (ca introducere a cărții este reprodusă o prelegere susținută în 1664 la Accademia di San Lucca, al cărei *principe* era Maratta, tovarășul său de convingeri, ceea ce explică și faptul că a putut să-și exprime propriile idei în fața Academiei, în rândurile căreia erau și reprezentanți ai altor opinii. Aici își dezvoltă concepția fundamentală.)

Idea constituie reprezentarea frumuseții supreme, desăvârșite a formei individuale închise. Artistul nu găsește această frumusețe în lucrurile individuale ale naturii și nici în oamenii individuali, ci numai în propria idee. Naturalismul este de aceea supus condamnării sale. Această idee pură nu poate fi redată de artist decât prin intermediul naturii. Trebuie să studieze amănunțit natura, pentru a ajunge la reprezentările corecte ale frumuseții supreme: un cap feminin, de exemplu, nu este niciodată în natură absolut frumos, există în fiecare ceva frumos, în rest numai defecte. Natura este imperfectă; desăvârșirea există în ea, dar este ascunsă de adaosurile imperfecte (Dürer afirmă că arta trebuie smulsă naturii; el accentuează perfecțiunea, dominând astfel restul imperfect; nu își imaginează o *idea*). În fiecare caz particular există un element frumos, într-unul nasul, în altul ochii, la al treilea obrazul etc., reținând aceste elemente individuale frumoase. Artistul reunește astfel, din mai multe capete diferite, acele detalii frumoase configurate în *idea* sa ca un cap absolut frumos. Este idealul său. Care este premisa unui asemenea ideal? Contemplarea izolată a părților individuale. Lipsește unificarea idealurilor plastice. Armonia aleasă este astfel mereu plastică, menită vederii apropiate. Idealul ca întreg este de creat în totalitate de artist în reprezentarea sa, părțile sunt luate însă din natură. De aceea îi condamnă pe manieriști, care au

împrumutat de la un alt artist idealul, în loc să-l creeze prin studiul direct al naturii. Bellori propăvăduiește deci un idealism cu un sâmbure naturalist.

Al doilea principiu fundamental este că pictura constituie reprezentarea unei acțiuni umane (*umana azione*); un principiu datorat lui Poussin, recunoscut explicit de Bellori. Este o trăsătură caracteristică italienilor, poate tuturor latinilor, dar francezilor îndeosebi. Bellori înțelege prin acțiune nu doar mișcarea exterioară mecanică, ci și pe cea interioară, impulsul volitiv, dictat de sentimente – acestea constituie de la Michelangelo înnoirea barocă! – exteriorizat în anumite mișcări corporale tranzitorii (în schimbările faciale de pildă). De aceea artistul trebuie să-și îndrepte atenția în special asupra analizei tranzitoriului; se observă că este vorba aici de intenția esențială a întregii picturi baroce italiene: reprezentarea unui afect tranzitoriu. Acest afect presupune, asemenea oricărei mișcări, viziunea apropiată. Se exprimă astfel opoziția față de arta germanică de atmosferă. Corelat cu aceasta este și postulatul formulat pentru *maniera grande* în artă, mai ales în pictură. Este postulatul elementului grandios, impresionant, semnificativ, cuceritor, emoționant, convingător, nu al intimului.

Se poate observa că Bellori gândește în esență asemenea lui Bernini. Se dezvăluie astfel contradicția acestei arte italiene ce avea să o ducă în final la ruină. Bernini, neacceptat de Bellori, nu a făcut altceva decât să introducă afectul momentan în sculptură. Dacă Bellori pretinde artistului afectul momentan, de ce îl condamnă pe Bernini? Evident deoarece consideră că afectul momentan nu poate fi reprezentat în sculptură. Comparația cu antichitatea îi dezvăluie că frumusețea corporală, atât de prețuită încă de italieni, este mai bine păstrată în statuile antice, lipsite de afect, decât în cele bernineşti, pline de afect. Bernini a depășit deci „limita stilului" în sculptură; mai mult decât atât, pare să se fi lăudat deschis cu aceasta.

Apare aici pentru prima oară conceptul de limite ale stilului. Nici antichitatea, nici Evul Mediu nu le-au

cunoscut. A fost întotdeauna de la sine înțeles că sculptura își poate permite la fel de mult ca și pictura (pictura impresionistă are ca echivalent găurile sfredelului; ambele sunt juxtapuse în arta imperială romană). Azi nu mai este posibil, datorită limitelor stilului. Acestea apar o dată cu subiectivismul. În opoziție cu el, o parte din artiști și public (academiștii) caută norma. Absența normei este resimțită de aceștia mai acut în sculptură și arhitectură decât în pictură.

În aceeași epocă apare moda. Vom vedea că la Borromini apare limpede ca atare, căutând mereu noul, ineditul, surprinzătorul. Ambele își au rădăcinile în subiectivismul exacerbat. Conservatorii, ca Bellori, caută dimpotrivă obiectivismul, cel puțin pentru o vreme.

Acum începe o căutare plină de neliniște, deoarece credința nu mai oferă îndreptare sigure, nici măcar în Italia începând cu mijlocul veacului al XVII-lea, chiar dacă nu întotdeauna explicit.

Bellori este desigur un adversar hotărât al modei (în pictură esențial nu este subiectul, „motivul“ reprezentării, ci maniera în care acesta se redă). El predică tradiția îndeosebi în sculptură și arhitectură. În sculptură recomandă studiul statuilor antice (uitând că-i întrece astfel chiar și pe manieriști); amintește însă că nu își propune să intre în detalii, deoarece știe că alții sunt de altă părere (aluzie la adepții lui Bernini). Ceea ce ne amintește în ce măsură desenul după antici este depreciat în zilele noastre de cei mai moderni. Mai decisiv încă – dacă e posibil – recomandă tradiția în arhitectură. Concede arhitecților moderni doar concepția de ansamblu, inventarea planului general, pentru a răspunde cerințelor moderne. Pentru toate detaliile grecii au găsit regulile și formele desăvârșite: coloane, antablament, proporții. Aici își desfășoară nelimitat repulsia față de înnoirile lui Borromini (având-l și pe Bernini de partea lui, mai mult din rațiuni personale decât obiective). Raționamentul este același ca la sculptură: arhitectura creează forme imobile din materia tridimensională; nu acceptă de aceea nici măcar aparența unei mișcări.

Întreaga evoluție a arhitecturii de la Michelangelo trebuia să-i apară drept o aberație (așa cum a apărut și unor urmași aflați pe aceeași poziție: Jakob Burckhardt). Am prezentat mai amănunțit concepțiile lui Bellori nu numai datorită importanței lor pentru aprecierea epocii și artei italiene de atunci, ci și pentru semnificația pe care a exercitat-o în mai multe feluri în judecata criticilor moderni. Bellori a fost un cercetător și un gânditor profund și scrupulos, marcându-i astfel mai ales pe cercetătorii germani contemporani.

Adevărata continuare a lui Baglione o dat-o însă un altul: pictorul roman Giovanni Battista Passeri, mort în 1699, în *Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. A redactat biografiile acelor pictori, sculptori și arhitecți care au fost activi și au murit la Roma între 1641 și 1673; în total 36 de biografii. Scopul final al cărții, așa cum o plănuise, nu a fost atins însă. Unele biografii au rămas în stadiul de fragment; manuscrisul nu a fost publicat în timpul vieții și nici o lungă perioadă după moartea sa. Abia în 1772 se publică, cu abrevieri, prima ediție italiană, care ar trebui reluată într-o nouă ediție critică modernă. În 1786 a apărut o traducere germană.

Am afirmat că lucrarea lui Passeri constituie o continuare a lui Baglione, caracterul ei este însă foarte diferit. Passeri se afla la jumătatea drumului între Baglione și Bellori: scrie biografia tuturor maeștrilor, mari și mici, fără a renunța însă la judecata critică; dimpotrivă, este uneori foarte categoric și ferm. La el, ca artist, trebuie însă să se facă distincția între adversitatea personală și cea obiectivă. Astfel este într-o puternică opoziție față de Bernini, preferatul pontifilor; s-ar putea crede că Passeri ar fi un democrat. Trebuie însă mereu avut în vedere că dușmănia multor artiști, chiar și a celor subiectiviști, față de Bernini era absolut personală. Bernini avea încă din timpul lui Urban al VIII-lea o poziție atotputernică și orice inițiativă a curiei papale trecea prin mâinile sale. Era invidiat pentru onorurile și câștigurile sale, iar Bernini la rândul său dădea ocazie prin intrigile sale (inevitabile) unor sentimente nefavorabile. Așa și-a creat

dușmănii. Sub urmașii lui Urban a căzut și el în dizgrație; dar în curând a revenit în frunte. Cu forța nu se putea întreprinde nimic împotriva lui; cu atât mai mult s-au răzbunat colegii săi în cuvinte răuvoitoare și în scrieri. Așa a făcut și Passeri, chiar dacă păstrează în general un ton corect. Adversitatea sa era în cea mai mare parte personal-subiectivă. Despre Bernini ca artist avea și el toată prețuirea.

Strict obiectivă a fost doar adversitatea lui Bellori; acesta aspira către normă, către un obiectivism absolut valabil în artă, nevoind să se lase copleșit orbește de curentul dominant al momentului, iar pe atunci – în deceniul al optulea – Bernini însuși era un om bătrân, un uriaș învins. Cultul lui Rafael se reinstalase (Maratta este reprezentantul său tipic), lucru de neimaginat cu o jumătate de veac în urmă. Subiectivitatea judecății lui Passeri rezultă și din poziția față de Borromini. Biserica *San Carlo alle quatro fontane*, contestată și azi de puritanii stilului, este proclamată de Passeri drept o „minune" a artei. Bellori trebuie să fi resimțit cea mai mare repulsie față de ea. Passeri o acceptă însă: Borromini făcea parte dintre adversarii lui Bernini, cu care avusese dispute încă în timpul lui Urban al VIII-lea. Dacă Borromini era acceptat din punct de vedere artistic, cu atât mai puțin trebuia respins Bernini.

Descrierile lui Passeri sunt adesea însuflețite, pline de experiența nemijlocită, reprezentând astfel un mijloc binevenit de transpunere în epocă. Ele caracterizează timpul în care Bernini deținea hegemonia, deci prima jumătate, ascendentă, a celei de a doua perioade, după 1630. Passeri ilustrează astfel adevărata continuare a lui Baglione. Nu este întâmplător că după 1673 nu s-a mai găsit nici un continuator al lui Passeri. Arta romană își pierde valabilitatea universală pentru Italia și mai mult încă în afară, asemenea papalității, a cărei măreție o întrupase. S-au realizat doar reeditările cărților lui Baglione și Bellori.

Dar și Lorenzo Bernini și-a găsit propriul biograf. Astfel – surprinzător! impulsul se datorează unei nordice – regina Cristina a Suediei, care l-a prețuit în mod deosebit pe maestru, a comandat această biografie. Anticarul și bibliotecarul ei era Bellori, care în 1681, când moare Bernini, era încă în plină activitate. Este caracteristic însă că nu Bellori preia această sarcină, care ar fi fost absolut contrară conștiinței sale artistice, ci istoricul de artă florentin, anticar al marelui duce al Toscanei, Filippo Baldinucci. Era unul dintre cei mai buni cunoscători ai epocii sale, care a identificat și clasat marea colecție ducală de desene după autorii lor, reunind-o în volume pentru a fi expusă. Baldinucci era foarte apreciat de asemenea ca literat și ca membru al Accademiei della Crusca. A fost mai puțin ostil barocului decât Bellori, tratându-l mai mult descriptiv decât critic, neavând însă un gust personal atât de pronunțat. Astfel a redactat, la comanda reginei Cristina, *Vita del Cavaliere Lorenzo Bernini*, o lucrare de istoria artei cu adevărat modernă. Opera principală o constituie *Notizie de professori del disegno da Cimabue...*, în șase volume, dintre care unele publicate postum; moare în același an cu Bellori, în 1696. Este apoi autorul unuia dintre primele istorii ale gravurii, *Cominciamento e progresso dellarte dell'intagliare in rame*, conținând între altele informații prețioase despre Rembrandt și o apreciere surprinzătoare asupra gravurii acestuia, deși un italian nu ar fi putut niciodată să fie satisfăcut de tendința maestrului, deoarece era lipsită de *disegno*. O a doua biografie a lui Bernini se datorează fiului său, monseniorului Domenico Bernini, apărută în 1713. În esență, el nu a făcut altceva decât să-l copieze pe Baldinucci; contribuția personală este nesemnificativă.

Dintre autorii provinciali cei mai importanți sunt bolognezii, dat fiind că școala bologneză se mutase pentru o vreme cu totul la Roma, contribuind cel mai mult la crearea unei școli romane. Carlo Maratta însuși, conducătorul acestei școli romane târzii, rafaelistul, l-a urmat pe Guido Reni tot atât de mult ca și pe Rafael. Dintre autorii bolognezi trebuie amintit în primul rând Contele Malvasia, a cărui *Felsina pettrice* (*vite de'pittori bolognesi*) a apărut la Bologna în 1678, deci într-o epocă în care prestigiul școlii era de mult apus.

EVOLUŢIA STILULUI BAROC

Stadiul incipient al artei romane este dominat de Michelangelo. Maestrul avea o problemă clară. El era conştient de noua voinţă artistică, pe care-şi propune să o dezvolte în toate domeniile artistice. Correggio a fost, dimpotrivă, doar pictor. Paralel cu el există o serie de artişti, alcătuind însă finalul Renaşterii culminante, asupra cărora nu avem a zăbovi.

Michelangelo Buonaroti (născut în 1475). Este încadrat de obicei Renaşterii. Ca părinte al stilului baroc este considerat doar în domeniul arhitecturii, în care a fost activ abia după 1520, cu excepţia proiectelor pentru faţada de la San Lorenzo. Dar faptul însuşi că a proiectat reliefuri – reliefurile în arhitectură reprezintă plinuri; Michelangelo nu mai cunoaşte plinurile: totul este structiv – demonstrează că în epoca dintre 1516-1520 era încă fidel concepţiilor renascentiste, că încă nu-şi găsise stilul propriu. Credinţa însă că un artist poate avea intenţii diferite în sculptură şi pictură faţă de arhitectură constituie o eroare. Esenţial înainte de toate este să vedem cât de departe putem merge în creaţia lui Michelangelo pentru a-l putea recunoaşte ca părinte al stilului baroc. Este evident că impulsul a fost la el înnăscut; el se dezvăluie fără îndoială în plafonul Sixtinei, pictat încă sub Iuliu al II-lea (deci înainte de 1513). Urmărirea tuturor simptomelor viitoarei transformări ne-ar duce prea departe însă. Ne vom limita de aceea la analizarea acelor opere

în care tendinţa de echilibru, proprie Renaşterii mature, este complet depăşită, adică a monumentelor realizate după 1520. Transformarea stilistică se poate delimita la Michelangelo între 1521 şi 1524, deoarece atunci apar proiectele pentru capela Medici şi pentru Bibilioteca Laurenziana. Vom alege ca exemple pentru sculptură Mormintele medicee, pentru pictură *Judecata de Apoi* şi anumite elemente din plafonul Sixtinei; în arhitectură suntem nevoiţi să recurgem la un număr mai mare de monumente, căci nu există o clădire care să i se datoreze în totalitate: doar adăugiri şi refaceri (mai ales la Sfântul Petru).

Michelangelo s-a considerat întotdeauna sculptor; de aceea sperăm că în operele acestui gen vom întâlni, cel mai rapid şi complet cu putinţă, voinţa sa artistică. Este mai întâi necesară însă o consideraţie de ordin general, pentru a ne putea apoi orienta. Începând cu epoca sa „barocă", relieful dispare aproape complet, el lucrează numai figuri în ronde-bosse, compunându-le după necesităţi în grupuri arhitecturale. Ce semnifica aceasta? Relieful are întotdeauna tendinţa de a menţine suprafaţa; personajele refuză să fie moderate şi alterate prin racursiuri accentuate. Faptul că Michelangelo, care a cultivat relieful în anii de tinereţe, chiar dacă nu cu o mare înclinaţie, îl abandonează acum, demonstrează că nu mai doreşte să-şi menţină figurile într-un plan absolut.

Mormintele medicee din Sagrestia nuova de la San Lorenzo, Florenţa. Mormintele lui Giuliano şi Lorenzo de Medici. Comanda, datând din 1519, se datorează lui Leon al X-lea; realizarea se situează în principal între 1521 şi 1527. Ca de atâtea ori în viaţa lui Michelangelo, comanda nu a fost dusă la bun sfârşit (pentru că îşi imagina totul prea măreţ şi unitar; cazul cel mai tragic îl reprezintă mormântul lui Iuliu al II-lea). Au fost terminate cele două morminte şi o Madonă cu pruncul. Un element este esenţial: mormintele şi decoraţia murală, tot ceea ce era în capelă, a fost conceput de Michelangelo ca ansamblu unitar. Dacă până acum monumentele funerare erau plasate într-un anumit loc, fără o

considerație specială pentru locul respectiv, purtând astfel valoarea artistică exclusiv în sine, ele se raportează acum la mediul înconjurător, împreună cu care trebuie să fie analizate și judecate. Aceasta presupune posibilitatea fizică a unei priviri de ansamblu mai mari, așadar o trecere de la viziunea apropiată la cea depărtată, în care să poată fi percepute concomitent monumentul și peretele, în timp ce anterior peretele nu trebuia, pe cât posibil, să fie deloc văzut. Deci o viziune optică accentuată; limitele tactile dispar tot mai mult. Unitatea dintre monumentul funerar și perete se exprimă în mormintele medicee: 1. prin faptul că figura defunctului este plasată într-o nișă, deci intim legată de perete (în timp ce sarcofagul stă liber); 2. în decorația parietală, care, privită în sine, pare meschină: o împărțire în câmpuri; ea trebuie să fie însă nesemnificativă în sine, apărând doar ca parte a figurilor monumentale, menită să le facă să apară cu atât mai mari. Ea trebuie să fie subordonată: subordonare, față de coordonarea medievală și de subordonarea moderată renascentistă (anterior de pildă, peretele era decorat în frescă, de jur împrejurul mormântului, cu o valoare absolut autonomă). Acest acord al tuturor elementelor existente în raza vizuală spațială constituie începând de acum o trăsătură caracteristică a stilului baroc. În Evul Mediu stilurile cele mai diferite conviețuiau tolerându-se reciproc, căci fiecare element dorea și trebuia să fie privit în sine; ambientul diferit configurat nu era perceput ca perturbare. Stilul baroc privește constant de la singular către ansamblu (viziune depărtată); dorește întotdeauna totul dintr-o dată și un element dominant căruia să i se subordoneze toate celelalte. De aceea barocul a distrus atâtea elemente medievale. Această tendință se întrupează pentru prima dată la Michelangelo, cel dintâi artist subiectivist; ea este caracterizată îndeosebi prin intoleranță. La fel se petrece și azi în raport cu epoca romantică: numai stilul propriu are valoare de ansamblu. A analiza întreaga capelă ar duce prea departe, de aceea mă voi limita la morminte, dintre care cel mai instructiv este al lui Giuliano.

Monumentul lui Giuliano de Medici. Figura defunctului este înfățișată șezând, într-o nișă pătrată, flancată de două mici abside, cam la jumătatea peretelui. Dedesubt, detașat de perete se află sarcofagul cu două personaje nude culcate, una feminină și cealaltă masculină, intitulate *Noaptea* și *Ziua*. Compoziția nu se raportează la ambianța despre care s-a vorbit anterior.

Trebuie să ne reprezentăm monumentul funerar renascentist: de exemplu cele două morminte de la Santa Maria del Popolo, datorate lui Andrea Sansovino. Este de obicei edificiu patrulater, reliefat față de perete, având în centru o nișă cu figura culcată a defunctului, mărginită la dreapta și la stânga de nișe mai mici decorate cu figuri alegorice. Simetrie moderată, lăsând să se vadă și părțile laterale, în ciuda centrului dominant. Esențial este că fațada mormântului rămâne, în ciuda nișelor, o suprafață plană. Doar pilaștrii, soclurile și cornișa sunt proeminente, nici o parte a planului însă și nici o figură. Ansamblul este o arhitectură închisă în sine într-o suprafață, peretele din față, vizibil, este un relief. La mormântul lui Giuliano se observă: 1. arhitectura este abandonată, existând doar trei figuri cu sarcofagul; 2. figurile nu se află într-o suprafață unică, fiind dispuse pe două planuri în adâncimea spațială; în primul plan sarcofagul cu figurile reprezentând Noaptea și Ziua, în planul secund, nișa peretelui cu figura defunctului. Așadar: introducerea adâncimii spațiale în locul suprafeței absolut plane. Figurile din primul plan trebuie să apară în ochii privitorului într-un relief mai accentuat decât cele din fundal. Aceasta presupune o străpungere a planului tactil cu spațialitatea optică, o mișcare hotărâtă către latura optică, deoarece spațiul profund, spațiul atmosferic nu poate fi perceput tactil, ci doar optic.

Pe de altă parte, cele trei figuri sunt compuse într-o simetrie strict centrală (triunghi echilateral). Monumentele funerare anterioare erau de asemenea construite simetric, părțile componente se corelau mai degrabă printr-un raport de înșiruire: coordonare relativă, subordonare moderată; acum este realizată cea mai riguroasă

subordonare simetrică: stânga și dreapta de o parte și de alta a axei mediane se suprapun până și în contururi. Simetria constituie un element al planului, este dependentă de suprafață. Iată două baghete înclinate una spre cealaltă:/ \; dacă sunt alăturate se realizează simetria; dacă sunt una în spatele celeilalte, dar la o oarecare distanță, sau dacă sunt suprapuse, simetria dispare. Numai când sunt menținute apropiate una în spatele celeilalte simetria se menține, în ciuda adâncimii spațiale care le separă și acesta este cazul la mormântul lui Giuliano. Figura plasată în nișă se află mai în spate, dar nu atât de departe încât să nu exprime împreună cu figurile sarcofagului o totalitate simetrică. Trebuie însă să ne plasăm la o oarecare distanță, din imediata apropiere a sarcofagului impresia de simetrie și de totalitate dispare: o anumită retragere în viziunea depărtată constituie aici condiția preliminară a efectului artistic intenționat.

Observăm deci: 1. o anumită urmărire a efectului optic; unificarea mai multor figuri în adâncimea spațială, însă prin intermediul liniei, pornind deci de la figuri: romanic; 2. efortul absolut opus de a instaura un efect de suprafață plană, acționând mereu tactil, izolator: simetrie centrală. Îl vedem deci pe Michelangelo pornind de pe acum de la accentuarea contrastelor care în Renaștere fuseseră menținute într-un acord armonios: cu cât suprafața plană e mai puțin strictă, cu atât mai riguroasă este simetria. Există și o a doua consecință: formele mai puternic reliefate în adâncimea spațială provoacă efecte de umbră mai puternice. Accentuare conștientă a umbrei. Umbra ca martor al adâncimii spațiale se transformă în element artistic. Umbra este însă, asemenea luminii, un element optic, în mod special adecvat unificării ochiului cu spațiul. Michelangelo operează deci cu lumina și umbra, deși într-o măsură mult mai mică decât Correggio.

Elementul optic al umbrei este însă ponderat prin accentuarea unui alt element, cel tactil; prin accentuarea liniei: în primul rând, o dezvăluie liber în detalii, de unde nuditatea sau costumul aderent, dar o creează sever în

ansamblu: conturul triunghiular al simetriei centrale; în al doilea rând, îi impune ritmul legitim: ⌒⌒⌒ segmente de cerc.

Să analizăm compoziția celor două figuri de pe sarcofag. Ele sunt simetrice în ansamblu, simetria fiind însă surprinzător de dinamică, agitată de o neliniște interioară. Privită mai atent, se descoperă și cauza: figurile sunt inversate, deși contururile se suprapun. *Noaptea* pare să înainteze din spate către primul plan, *Ziua* pare să se îndepărteze în profunzime. Rezultă astfel un anumit efect de rotire, o mișcare particularizată prin dinamismul constant al părților fără ca ansamblul să se miște din suprafață: calm extrem al ansamblului, mișcare extremă a părților, o nouă accentuare deci a contrastelor. Figurile sunt așezate, adormite, fără ca membrele să fie în repaos. La fel este și figura lui Giuliano: corpul tinde către stânga, capul este însă întors spre dreapta, o rotire pe jumătate spre dreapta. Vom regăsi acest element la Correggio, care, pictor fiind, l-a realizat însă mai ușor.

Există deci trei contraste în compoziție: adâncime optică, simetrie tactilă; umbră optică, linie tactilă; dinamism al părților, calm al ansamblului. Concepție fizică, compoziție psihică. Mai întâi la Giuliano. Poziția sa de ansamblu trădează voința de a se adresa direct spectatorului: Picioarele, trunchiul, brațele, totul *en face*, până la cap. Acesta este întors aproape brusc către stânga, deci în partea opusă celei spre care se îndreaptă restul corpului. Voința conduce membrele, deci voința este îndreptată în direcția privitorului. Chipul aproape mânios, cu fruntea încruntată dezvăluie că această voință a fost brusc înfrântă, tulburată de o emoție. Dar nu o emoție fizică, o percepție exterioară, senzorială, căci atunci ar fi privit limpede și direct, ci o emoție interioară, psihică, deoarece capul este aplecat, sprâncenele sunt și ele lăsate. Și aici există un conflict: emoția apare în contradicție cu voința. Voința dirijează membrele, acțiunile corporale; dar partea cea mai importantă, capul cu chipul este îndreptat prin emoție împotriva voinței, eliberat de jugul voinței. Puterea emoției constituie deci nou-

tatea. Este nouă în sine? Antichitatea greacă o cunoscuse, dar o subordonase voinței, la fel și Renașterea (Rafael ilustrează emoții frumoase, dar figurile își păstrează demnitatea personală, care este expresia eului, a voinței personale). Voința este un element care izolează, tactil (autodelimitându-se); emoția, un element unificator, optic (autodizolvându-se).

Noutatea constă în faptul că emoția s-a emancipat, intră în conflict cu voința. Psihicul uman se disociază; până atunci ambele laturi – voința și emoția – au dominat corpul material, sub hegemonia voinței; acum fiecare caută să domine în exclusivitate. Pentru că voința a deținut înainte supremația, elementul înnoitor constă în accentuarea emoției. Emoția vrea să se emancipeze, iar voința acționează cu atât mai puternic: ambele sunt accentuate. În măsura în care crește emoția, crește și voința. De aici dimensiunea supraumană pe care Michelangelo o conferă figurilor sale. Ele acționează demonic asupra noastră, prin puterea nestăvilită a voinței lor – măreția (*il grande*) conținută este ridicată de Michelangelo la gradul teribilului (*il terribile*) – dezvăluită de expresia chipului, apoi în mișcările puternice corporale. Dacă analizăm figurile singulare, ca Giuliano de pildă, se observă că în ansamblu este imobil, șezând, dar toate părțile sunt agitate, puse în mișcare fie de voință, fie de emoție. Măsurăm forța emoției prin capacitatea de înfrângere a unei asemenea forțe volitive. Cu cât sunt mai puternice mișcările provocate de voință, cu atât mai puternice sunt la rândul lor emoțiile care le înfrâng. Iată de ce mișcările au la Michelangelo ceva copleșitor, supraumăn; la Correggio vom întâlni exact contrariul. Mișcarea clar perceptibilă corporal readuce mereu în memorie amintirile simțului tactil, acționează impresionant, izbitor; rezultă că Michelangelo, care accentuează pe de o parte psihicul în emoție, trebuie, pe de altă parte, să accentueze și elementul material tactil. Aceasta se petrece doar prin proporțiile supraumane ale membrelor, prin mușchii încordați, oasele herculeene, în general prin exacerbarea tuturor părților corpului în forța

și energia lor. Vedem imediat că sunt nenaturale, nu le înțelegem, dar nu le găsim ciudate, ci demne de a fi admirate, chiar și cu o secretă spaimă; bănuim că o necesitate stringentă l-a adus aici pe maestru.

Pentru a evidenția această accentuare a elementului uman palpabil în supraumăn, Michelangelo nu poate folosi veșminte; de aceea preferă nuditatea: nu la Giuliano, pe care îl tratează mai moderat, dacă nu ca portret, cel puțin ca individ terestru; ea se dezvăluie însă la figurile sarcofagului. Și pentru simetria severă centrală a compoziției, are nevoie de liniile pure ale nudului; chiar și la figura îmbrăcată (Giuliano), veșmântul este pe cât posibil lipit de trup. Apoi are nevoie de nud pentru a reprezenta reliefarea formelor în adâncimea spațială, pentru a stăpâni jocul optic al umbrelor printr-un element contrastant: linia tactilă. Emoția accentuată combate așadar cu succes forța accentuată a voinței în înfrângerea și dirijarea forței fizice accentuate.

Figurile secundare: *Noaptea* și *Ziua*. Numele este indiferent, chiar dacă își are originea, după cum se pare, în Michelangelo însuși. De ce nu virtuți? Nu avea nevoie de ele, deoarece nu dorea să reprezinte nimic simbolic, ci doar forța emoției interioare accentuate. În *Noaptea* s-a văzut întotdeauna cea mai desăvârșită soluție a problemei artistice michelangiolești. Figura însăși era și cea mai potrivită pentru aceasta; în funcție de ea, le-a ales pe toate celelalte. Concepția este aici foarte clară: figura are voința îndreptată către somn (bufnița, măciulia de mac, masca visului sunt superflue). Voința aceasta este înfrântă prin visele care zdruncină interior personajul, așa cum o demonstrează poziția mâinilor. Elementul patetic, afectul interior este subliniat explicit, dar nu este o durere fizică (*Laocoon*, *Hercule*, *Gal murind*), ci izvorăște din profunzimea sufletului; nu este nici motivat (ca la Penelopa, la sclavii suferinzi ai antichității, care nu-și pierd de altfel niciodată demnitatea, doar forța voinței). În ansamblu, figura este în repaos: ea doarme! În detaliu, denotă mișcarea cea mai puternică cu putință. *Ziua*. Este îndreptată către perete, ceea ce-i trădează voința; capul este

aruncat pe spate. Capul nu este terminat, spre a evita pe cât posibil orice trăsătură individuală, pentru a ilustra doar măreţia, gravitatea, tragicul suprauman şi forţa voinţei; în raport cu *Noaptea*, o fizionomie umană ar fi fost insuficientă, o replică stângace. Michelangelo dezvăluie aici deschis caracterul efemer al elementului uman şi individual, ceea ce şi seduce.

Mormântul lui Lorenzo de Medici dezvăluie o intenţie identică, dar într-o măsură mult mai diminuată. Totul este menţinut mai calm, contrastele nu sunt atât de ţipătoare şi exacerbate. Compoziţia: rotirea mai înceată, mai puţin violentă, de aceea şi mişcările figurilor individuale sunt mai moderate. Concepţia: Lorenzo *il Pensieroso*, adâncit în gânduri, fără îndoială sumbre, dominate de emoţii aspre, apăsătoare, ceea ce revine atât de des la profeţii Sixtinei. Unde este contrastul? Este un conducător de oşti, dar care nu acţionează, nu priveşte lumea cu luciditate. Figurile secundare *Aurora* şi *Amurgul*, mai puţin agitate de o nelinişte interioară, dar evident copleşite de suferinţă. Emoţia câştigă şi mai mult teren, voinţa se retrage treptat. De aceea capetele sunt lipsite de măreţia demonică a mormântului lui Giuliano. Capul lui Lorenzo însuşi nu este în întregime vizibil.

Moise pentru Mormântul lui Iuliu al II-lea, azi la San Pietro in Vincoli. Concepţie asemănătoare ca la Giuliano, dar mai accentuată şi mai concentrată, şi mai multă tensiune interioară între voinţă şi emoţie, ameninţând să devină eruptivă. Capul este întors lateral; în mod special sugestivă este mişcarea mâinii care atinge barba lungă, pentru a domina emoţia interioară printr-un gest mecanic, aşa-numita mişcare involuntară. Italienii reprezintă aşadar modul în care emoţia influenţează voinţa, de aici mişcările corporale prin care se exteriorizează voinţa. La Michelangelo, voinţa reacţionează, la Bernini cedează; există un acord ca la Rafael, doar că acum emoţia domină voinţa, în vreme ce la Rafael, voinţa era cea care domina emoţia. Olandezii reprezintă felul în care emoţia elimină voinţa. Ei figurează emoţii pure: absenţă a voinţei şi dematerializare. [...]

Voinţa artistică barocă a lui Michelangelo în arhitectură. Arhitectura creează opere neînsufleţite, deci lipsite de voinţă şi emoţie, opere imobile, care nu sunt recreări ale operelor însufleţite (figurile umane). De aceea, psihicul nu poate fi exprimat nemijlocit: nici o concepţie posibilă. Doar fizicul. Să analizăm deci compoziţia. Edificiile au totuşi un impact psihic: greu, uşor, posomorât, vesel, calm, agitat etc. Acestea sunt deci emoţiile provocate de o operă arhitectonică. Trebuie să existe un paralelism între compoziţie şi concepţie. Cum este la Michelangelo? El caută în compoziţie: emanciparea adâncimii spaţiale; în concepţie: emanciparea emoţiei. Adâncimea spaţială şi emoţia sunt deci fenomene paralele, într-o oarecare măsură două laturi ale uneia şi aceleiaşi făpturi, o *psyche* şi o *physis*. Trebuie să fim conştienţi de aceasta pentru a putea înţelege de ce resimţea Michelangelo impulsul de a-şi exprima voinţa artistică şi în arhitectură. Construcţia unde a putut să o realizeze cu cea mai mare puritate – la toate celelalte construcţii înnoitoare a fost obligat să pornească de la elementele deja existente: palatul Farnese, Sfântul Petru – a fost vestibulul şi scara bibliotecii Laurenziana de la Florenţa. Sala bibliotecii îi este în egală măsură atribuită; este însă discutabil dacă a fost într-adevăr concepută astfel de el. Treptele şi anticamera sunt însă opera lui. Proiectele datează din 1523; realizarea este parţial mai târzie, iar treptele au fost construite abia după 1558, de către Vasari[1]. Este vorba de un spaţiu interior, prea mic, pentru a determina în sine un efect spaţial semnificativ. Rămâneau deci cei patru pereţi. Artistul ne dezvăluie aici o dovadă a ceea ce considera a fi funcţia zidului.

Ceea ce a şocat întotdeauna la prima vedere a fost folosirea coloanelor. Funcţia lor a fost mereu portantă, în special pentru antablament; din această pricină se reliefau faţă de zidul neutru. Ele sunt chiar dublate, forţa lor portantă fiind astfel sporită: este prezentă deci o voinţă accentuată de purtare. Totul concură însă în a arăta că ele sunt perturbate în funcţia lor. Căci jos, la

dreapta şi la stânga, partea centrală a zidului este reliefată astfel încât coloanele par închise în casetoane: jos un soclu, pe care se sprijină coloanele prin intermediul consolelor, la dreapta şi la stânga mari suprafeţe murale. Coloanele vor să delimiteze un compartiment pe lăţime: zidul îl sparge, ieşind în afară. Cornişele vor să delimiteze un etaj pe înălţime: zidul îl sparge prin mulura cotită. Deci şi aici adâncimea caută să se emancipeze, chiar şi în detalii: plinuri oarbe ale suprafeţelor murale ieşind în afară. Accentuarea adâncimii este însoţită însă de cea a planului: în înălţime şi în lăţime prin linii simetrice. Coeziune în înălţime, dublarea coloanelor şi pilaştrilor, prin mânere şi cârje, a ferestrelor prin pilaştrii cu atlanţi şi cariatide înălţându-se pe verticală. Coeziune în lăţime prin cornişe masive, neîntrerupte, mai calme îndeosebi la coronament. Umbre purtate mai puternice, dar linii energice, profile extrem de nete. În partea de sus delimitare strictă prin ancadramentul mai potolit, prin pilaştri în loc de coloane. În detaliu, abandonarea suprafeţei, în ansamblu, brusca unificare într-o simetrie plană. La Michelangelo nu există încă rezaliţi, doar o mulţime de ieşinduri şi intrânduri, care aruncă umbre (jocul de umbre la clădiri este caracteristic barocului). Să ne rememorăm peretele mormintelor medicee: acelaşi lucru, dar inversat: partea centrală a zidului era în retragere. Pilaştrii dubli ies în afară, dar funcţia lor portantă este restrânsă, deoarece sunt separaţi de nişe adânci. Nişele exprimă suficient înălţimea, pentru a nu mai fi nevoie de pilaştri. Michelangelo închide însă din principiu deschiderile, căci ele conferă elementelor portante de legătură o oarecare autonomie, ca şi cum ar fi planuri în relief închise: ceea ce Michelangelor vrea să evite cu orice preţ. Ferestrele oarbe nu sunt străpunse de deschideri, nici acoperite cu reliefuri sau statui. Detalii: frontonul uşii, discontinuu în partea de jos; ieşind deci în afara zidului, fără suporţi, în plus cu muluri cotite.

Burckhardt afirmă: „Opera arhitectonică veşnic instructivă este aceea la care mai întâi s-a dispreţuit intenţionat sensul oricăror detalii formale". Scara, iese în afară din adâncime prin treptele rotunjite, dar concentrare severă în simetrie graţie unei diviziuni tripartite cu ajutorul balustradei, în sensul înălţimii. Treptele au fost întotdeauna considerate primejdioase. Pentru toate detaliile baroce: frontoanele sparte, mulurile cotite, chiar şi încastrarea coloanelor în perete, Michelangelo a găsit cu siguranţă peste tot exemple izolate în antichitate, mai ales în arhitectura imperială romană. Multe pot fi dovedite încă şi în zilele noastre, e suficient să consulţi culegerea de *Monumente romane* a lui Canino, apoi să priveşti monumentele siriene: Baalbek, Palmyra, Petra!

Arhitectura imperială romană a fost desemnată ca barocă încă de Wölfflin, care intenţiona să o studieze, fără a mai fi apucat să o facă, după cum se pare. Ar fi o sarcină lăudabilă să reuneşti monumentele şi să demonstrezi apoi prin ce diferă sensul şi utilizarea acestor elemente baroce în antichitate faţă de veacurile al XVI-lea şi al XVII-lea.

În detalii se vede pretutindeni că Michelangelo urmăreşte numai ansamblul: detaliul singular, privit în sine izolat, devine aproape urât, disproporţionat (ceea ce Burckhardt considera un defect major: ornamentul semnifică întotdeauna o plăcere frumoasă, tihnită, la Michelangelo este, dimpotrivă, un neobosit travaliu): el ignoră decoraţia ludică a câmpurilor izolate ca scop în sine; nu există ornamente aplicate pur şi simplu; acolo unde apar, au un scop comun, ca de exemplu ghirlandele de lauri dintre mânerele panourilor, menite să contracareze şi să atenueze verticalitatea uniformă printr-o oarecare orizontalitate. Vestibulul de la Laurenziana dezvăluie cu maximă acurateţe voinţa artistică michelangiolescă în principiile sale fundamentale. Direcţiile sale înnoitoare nu se află însă în decoraţia interioară, ci în arhitectura exterioară şi compunerea interioară a spaţiului: evoluţia palatului italian şi a construcţiei ecleziastice neocatolice. La aceste lucrări trebuia însă să ţină cont de ceea ce era deja existent istoric. [...]

ARHITECTURA ECLEZIASTICĂ

În ce stadiu se afla evoluția arhitecturii ecleziastice în epoca lui Michelangelo? La Roma tipul de biserică era bazilica. Aceasta fusese păstrată de-a lungul întregului Ev Mediu, chiar mai strict ca în alte părți; abia târziu s-a ajuns la boltirea bazilicii, până în veacul al XIII-lea fiind încă o curte deschisă, numai provizoriu acoperită; boltirea nu a constituit deci o problemă la Roma, ca în alte părți (în nordul Italiei din perioada romanică, în Toscana, din cea gotică). Boltirea este o condiție preliminară pentru ca spațiul interior să constituie cu adevărat un spațiu arhitectonic închis. Boltirea însăși duce la concentrare. Subordonare. Aceasta a fost și tendința Renașterii timpurii, care aspiră de la bun început către subordonarea cea mai strictă: edificiul de plan central, dar și către un echilibru pe cât posibil între înălțime, lățime și adâncime: din nou edificiul de plan central (cupola fiind forma sa cea mai desăvârșită). În veacul al XV-lea evoluția tinde treptat către acest scop final. Primii renascentiști florentini încercaseră să se mulțumească cu bazilica: Brunelleschi, cu toată admirația lui pentru cupolă (împlinită la dom și la Capela Pazzi). La Roma se construiesc încă în secolul al XV-lea biserici bazilicale: San Agostino, Santa Maria del Popolo. Pictorii însă, care pe atunci nu pictau decât ceea ce ar fi vrut să existe, sunt neobosiți în a reda construcții centrale în tablourile lor. Primii nu au fost Rafael și Perugino, ci Benozzo Gozzoli și Filippino Lippi. În final

s-a ajuns astfel într-adevăr la reluarea practică a tipului central în arhitectura religioasă; în vremea papilor reanscentiști ezitările tradiției ecleziastice au putut fi abandonate. Cel care însă a realizat în cele din urmă înnoirea, creând fundamentul celui mai măreț monument de plan central și, mai presus de orice, a celui mai monumental edificiu al lumii, a fost Donato Bramante. Monumentul este noul dom Sfântul Petru de la Vatican.

Istoria noului lăcaș Sfântul Petru rezumă istoria artei din veacul al XV-lea până în veacul al XVII-lea – mai ales dacă se iau în considerație și sculpturile și picturile expuse aici – și totodată istoria papalității din această epocă. Extrem de simptomatică este însăși ideea papilor umaniști din secolul al XV-lea de a demola vechea clădire a Sfântului Petru. Oricare altă epocă s-ar fi gândit să salveze și să conserve acest monument din perioada constantiniană, a începuturilor bisericii statale romane. Nicolae al V-lea a considerat însă că vechea biserică nu mai corespundea demnității și importanței papalității epocii sale. Efectul medieval ideal asupra sufletului era insuficient, se cerea un efect puternic asupra simțurilor. Oricum noua construcție era gândită tot ca o bazilică, al cărei cor a fost realizat încă din secolul al XV-lea de către Bernardo Rossellino. Punctul culminant în această direcție îl reprezintă, la începutul veacului al XV-lea, Iuliu al II-lea, care pune să fie dărâmate și ultimele rămășițe ale vechii biserici, păstrate încă în secolul al XV-lea, comandând lui Bramante să înalțe în același loc o construcție centrală. Existau însă și pe atunci adepți ai sistemului bazilical, iar Bramante a trebuit să reziste anumitor presiuni. Generația următoare, reprezentată de Michelangelo, a desăvârșit planul, accentuând pe de o parte înstrăinarea de ideea religioasă originară, iar pe de altă parte apropiindu-se totuși, din nou, de ea. O schimbare bruscă se anunță în același timp în care ideea renascentistă originară a lui Iuliu al II-lea își aflase întruparea, schimbare ce va fi dusă până la capăt sub pontificatul lui Paul al V-lea Borghese la începutul secolului al XVII-lea. Acesta a comandat lui Maderno un corp longitudinal, transformând astfel clădirea centrală din nou într-o bazilică, iar cupola ce domina anterior

ansamblul este din nou coborâtă la rangul unei cupole plasate la intersecția transeptului, așa cum se înălțaseră atâtea în Evul Mediu. Veacul al XVII-lea mai avea doar sarcina de a amplifica monumental exteriorul către piața Sfântul Petru, precum și piața însăși. Nu vom urmări acest proces în ansamblul său. Intențiile papilor umaniști ai veacului al XV-lea nu ne interesează, mai ales că nu au avut o întrupare durabilă. Vom începe abia cu Bramante (care a păstrat în parte corul lui Rossellino, suprimat în 1585, în vremea lui Sixt al VI-lea) de care ne vom ocupa doar atât cât este necesar pentru a reliefa cu claritate ce a preluat și ce a eliminat Michelangelo din planurile sale, pentru a recunoaște așadar noua intenție artistică michelangiolescă în raport cu cea bramantină. Bramante se perfecționase în construcția centrală în Lombardia, cunoștea proiectele de plan central ale lui Leonardo; cea mai desăvârșită construcție centrală a sa este Biserica *Consolazione* de la Todi; cruce greacă cu cupolă centrală[2].

Planul lui Bramante pentru noul edificiu Sfântul Petru era o cruce greacă cu brațe rotunjite și cupolă centrală. În detalii nu era conceput pe contraste, ci pe treceri. Aceasta se dezvăluie: 1. În interior. Capetele rotunjite ale brațelor crucii se descarcă în stâlpi. Suprafața murală este placată cu suporți liberi; clasic, amintind de templele antice. Unitatea nu este însă alterată, se introduce doar o îmbogățire a impresiei. În partea inferioară spațiul nesfârșit, inform transpare înăuntru și acționează în sens pictural. Există însă și spații care nu sunt strict subordonate cupolei. Ochiul se oprește mai întâi asupra șirului de stâlpi care au un efect de distragere, apoi se adună la semicupolă și la bolta semicilindrică, iar în final percepe deplin conștient unitatea prin cupola ce domină totul. Ochiul pătrunde din centru în toate cele patru spații, fiind totuși conștient de unitate; nimic nu este neclar, neîngrădit, în ciuda profuziunii. 2. În exterior. În colțuri sunt plasate – lângă încăperile laterale pentru capele și sacristii, neacționând în interior, dar foarte necesare pentru exterior, pentru a egaliza colțurile proeminente – turnuri, spre a servi cupolei ca sateliți. Și aici există deci elemente ce nu sunt strict subordonate cupolei. (Dezvoltarea în înălțime a cupolei în și pentru sine ar fi produs un efect opresiv lipsit de armonie și apoi cupola avea nevoie de o scară, cu care să se poată măsura dimensiunile ei impozante, ce depășesc tot restul.) Între abside și turnuri există hale deschise, iar (în mod necesar) zidurile închise ale absidelor sunt ocupate cu semicoloane puternice, ce ascund astfel peretele, acționând asemenea coloanelor, exact ca la teatrele antice romane. Se regăsește aceeași tendință din interior: de a diminua suprafețele murale ca atare, de a le dizolva aparent în suporți individuali, ca la templele grecești. Suporții individuali ușori sunt cei ce conferă construcției, după reconstituirea lui Geymüller, minunata grație din interior și exterior. Același lucru este valabil și la cupolă. Și aici tot ce este alungit, orizontal, tamburul, totul este acoperit de coloane: un adevărat peripter. Boltirea însăși a cupolei este limitată în înălțime, după modelul Panteonului, cu aceleași decroșuri orizontale ale calotei către linia sa de bază. Esențial este deci tamburul, elementul de repaos; dimpotrivă, tot ceea ce exprimă o tensiune, o mișcare în adâncime, un conflict, curbura bolții, totul este pe cât posibil reprimat, domolit, compensat în lărgime. Impresia de ansamblu în exterior: bogată și totuși unitară grație cupolei; cupola domină, fără a fi copleșitoare. Totul este într-un raport necesar: forța și greutatea, una o poartă cu desăvârșită grație pe cealaltă. Din acest plan Bramante a executat în principal doar cei patru stâlpi ai cupolei (din punct de vedere constructiv poate cel mai important element). A terminat și acoperirea acestor stâlpi printr-o singură ordonare de pilaștri corintici inspirându-se din traveea ritmică. Stâlpii sunt ramificați într-o manieră asemănătoare goticului (centrul se exprimă către exterior, relevând astfel *ultima maniera* a lui Bramante și apropiindu-se, după Geymüller, de stilul baroc), dar acoperiți în plus și cu pilaștri colosali (o singură ordonare colosală domină interiorul, cele ulterioare au ținut cont de ea). Bramante a mai realizat și începutul brațului sudic. În ceea ce privește deci interiorul, trebuie să-i atribuim, poate, lui Bramante elementele care determină în cea mai mare măsură efectul exercitat azi de con-

strucție: îndeosebi sistemul de stâlpi, partea superioară a transeptului și diametrul cupolei. El moare însă în 1514.

Este semnificativ că imediat după moartea lui Bramante se fac simțite din nou unele influențe în favoarea unei nave bazilicale. Spiritul creștinătății timpurii romane și catolicismul sever fac front comun împotriva Renașterii. Conducerea lucrărilor este preluată de Rafael, care o deține până la moartea sa, în 1520. De pe acum se pune problema: cupola trebuie să fie centrală sau doar la intersecția transeptului? Oricum Rafael a trebuit să se ocupe de problema unei nave longitudinale; există planuri ale acesteia. Dar nu a apucat să ajungă la nici o decizie. După moartea sa, Antonio da San Gallo cel Tânăr preia lucrările, alături de Baldassare Peruzzi, care moare în 1536. Vreme de 14 ani construcția stagnează. Adrian al VI-lea, originar din Flandra, nu avea, datorită tendinței sale de interiorizare, nici un simț pentru construcția monumentală, pentru o bogată desfășurarea exterioară materială. Sub pontificatul urmașului său, Clement al VII-lea Medici, s-au petrecut tulburările politice care au dus la *Sacco di Roma;* se consideră începând de atunci că acest eveniment decisiv a constituit o lecție pentru papalitate în sensul că ambițiile sale de putere laică conduc doar la alterarea puterii spirituale. Abia Paul al III-lea Farnese a reluat în 1534 construcția. În mod semnificativ nu s-a continuat cu construirea cupolei, ci mai întâi cu transeptul în jurul pilaștrilor cupolei; probelma unei nave bazilicale rămânea așadar deschisă. Antonio da San Gallo moare în 1546 și conducerea lucrărilor este preluată de Michelangelo. Problema fundamentală i se pune imediat: construcție centrală sau bazilică? Este neîndoielnic că atmosfera generală se îndepărtase între timp decisiv de Renaștere și că exista o evidentă preferință pentru o bazilică, așa cum fusese cea veche a Sfântului Petru. Bătrânul Michelangelo s-a dovedit a fi și aici însă un neclintit urmaș renascentist; el s-a întrebat doar: care era, conform propriei sale concepții artistice, forma cea mai monumentală a casei lui Dumnezeu? și nu: care era forma consfințită de tradiție? Cunoaștem acum compoziția sa preferată: un con rotindu-se, adică o construcție centrală

cu cea mai strictă subordonare, cu accentuarea aproape conflictuală a tuturor direcțiilor dimensionale. Astfel, în virtutea convingerii sale intime și-a însușit ideea lui Bramante despre crucea greacă cu cupolă centrală. Paul al III-lea s-a supus, ca și în cazul *Judecății de Apoi*, autorității artistice a maestrului, iar Michelangelo a putut să purceadă la realizarea unei construcții centrale. A preluat însă de la Bramante ideea construcției centrale în cruce greacă cu cupolă, dar era foarte departe de a realiza ca atare planul bramantin, așa cum fusese acceptat de Iuliu al II-lea. Cei patru stâlpi cu ordonarea corintică de pilaștri și începuturile brațelor transeptului boltite cilindric existau deja și trebuiau păstrate. În jurul acestor elemente fundamentale și-a conceput Michelangelo noul plan, atât pentru interior, cât și pentru exterior: exteriorul a primit în orice caz o altă înfățișare decât cea intenționată de Bramante. Iar în această noutate se dezvăluie ochilor noștri ca părinte al stilului baroc.

Care sunt deci acele înnoiri, în raport cu Bramante, aduse de Michelangelo la planul central de la Sfântul Petru? Nu vom putea intra în detalii; ne von mărgini doar la punctele cele mai impotante.

1. Ansamblul. S-a putut observa încă la mormintele medicee și în *Judecata de Apoi* că Michelangelo are, față de elementul ce-l leagă de Renaștere, subordonarea, o atitudine mult mai radicală decât Renașterea însăși. La fel și aici: ideea cupolei centrale a fost accentuată unilateral, mult peste măsura plănuită de Bramante. Cupola trebuia să domine necondiționat tot ceea ce o înconjura, în vreme ce la Bramante cele patru turnuri-satelit o contrabalansau oarecum la exterior, iar în interior deschiderea spre extremități și spre spațiile laterale ale brațelor transeptului compensau cupola care trebuia să fie, ea însăși, ceva mai joasă: deci tendința renascentistă de conciliere, prin dezvoltarea egală a tuturor părților, alături de concentrarea vizibilă într-o unitate. Ca urmare clădirea proiectată de Bramante dezvăluia o anumită destindere și grație în interior și la exterior. Michelangelo, dimpotrivă, adună ansamblul într-o formă unitară mai pătrunzătoare, mai masivă, concentrând tot efectul asupra cupolei unice, ce covârșește și domină totul,

căreia toate elementele secundare trebuie să i se subordoneze servil.

2. În interior. Cel mai grăitor element îl constituie aici înlăturarea deambulatoriilor la capătul brațelor transeptului. Ochiul vede zidurile înseși, din care se desprind anevoios pilaștrii proeminenți, în locul învelișului plin de fantezie datorat arcadelor umbrite. Adâncimea infinită, informă este exclusă (limitată la ferestre), lipsește efectul pictural, avem în schimb o adâncime plastică, umbre purtate, care luptă cu suprafețele luminoase. Rezultatul este o simplificare, o sărăcire a imaginii de ansamblu, ochiul fiind însă cu atât mai puțin abstras de la elementul principal: cupola. In interior, bolta cupolei este supraînălțată. Spațiile laterale ale celor patru brațe ale transeptului sunt, la rândul lor, simplificate și comprimate. Alt rezultat: o mai mare unitate, unitate a efectului spațial, determinat nu numai de vederea cupolei, ci resimțit instinctiv încă în partea inferioară. Barocul este primul stil cu adevărat spațial, nu Renașterea.

3. În exterior. Efectul central al cupolei este aici încă și mai hotărâtor. Nimic nu dezvăluie mai clar și deslușit, de la prima vedere, diferența dintre Bramante și Michelangelo, decât compararea cupolelor, așa cum au fost proiectate de fiecare în parte. La Bramante esențial era tamburul: zidul circular este din nou mascat de un peripter cu coloane. Bolta cupolei este aidoma celei de la Panteon, deci destul de plată în exterior; este închisă de o lanternă sprijinită de coloane simple. Pare să plutească, calmă, grațioasă. La Michelangelo, bolta devine elementul esențial, ea este puternic supraînălțată și domină în prezent nu numai tamburul, ci și tot ceea se află dedesubt. Profilul cupolei, așa cum a fost realizată și cum o vedem și azi, este de o frumusețe copleșitoare, dar linia sa este ascendentă, dinamică. Tamburul este prevăzut cu contraforți, la fațadă fiecare fiind flancat de două coloane; aceste coloane nu trebuie să flateze ochiul, ci să întrupeze prin dublare surplusul de forță, necesar susținerii cupolei; din această tensiune ascendentă se înalță nervurile boltei, până se întâlnesc în lanternă. La Bramante nu se vedeau nici nervurile, nici contraforții.

Lanterna este și ea la Michelangelo înconjurată de coloane duble, nu simple, ceea ce evocă din nou impresia unei susțineri grele. Principiul constructiv ascendent gotic devine din nou un punct de contact strâns între cele două stiluri.

Este aproape comic să constați felul în care contemporanii au ignorat cu totul această înrudire internă între gotic și stilul baroc. Ori de câte ori pomenește Vasari de *maniera gotica*, mulțumește cerului că Michelangelo i-a eliberat pe italieni de ea. A ignorat cu desăvârșire că direcția michelangiolescă preamărită de el ca rezultat al renașterii antichității reînvia de fapt exact esența goticului – dinamism de creștere organic în locul repaosului armonios conform gravitației. Toate celelalte înnoiri exprimate de Michelangelo se împărtășesc din același spirit.

Mai întâi de orice trebuiau să dispară din nou deambulatoriile, atât hala propriu-zisă cât și semicoloanele de sprijin. Masa murală trebuia să apară 1. închisă, 2. nudă, dezvăluind, ca la Laurenziana, o mișcare dinăuntru spre afară. Semicoloanele îi erau inutile pentru structurare, căci, asemenea coloanelor și semicoloanele demonstrează o tendință de separare de perete; numai pilastrul poate face simțită proeminența fondului mural. Astfel a fost plasat pe zidul de închidere a brațelor transeptului în exterior un ordin colosal de pilaștri (ca la Palatul Conservatorilor), el însuși așezat în fața unui decroș al zidului în formă de pilastru, care întrupează maniera organică în care zidul înaintează treptat de la interior către exterior. În spațiile murale ce îi separă sunt plasate alternativ două și trei ferestre – ceva absolut neobișnuit – ceea ce provoacă, bineînțeles, neliniște și impresia de mișcare, de conflict. Reușește desigur astfel să facă imediat remarcat că nu este vorba de șiruri de ferestre al unor etaje locuite (goticul se folosea în acest caz de ferestre uriașe; italienii nu ar fi putut să le utilizeze, datorită disproporționalității lor). Peste acest ordin mural insolit este așezată o atică apăsătoare de o masă enormă, articulată de fasciculi de pilaștri și străpunsă de ferestre strivite pe orizontală, cu rame baroce. Această atică zdrobitor de grea reface unitatea, deasupra conflictului din zona

inferioară: spre deosebire de gotic, care lasă să se manifeste doar forțele ascensionale. Pe acest soclu uriaș se înalță în final cupola. Nici turnurile nu puteau să supraviețuiască, căci pe planul acum fundamental simplificat ar fi constituit doar elemente de concurență. Pentru a obișnui însă într-o oarecare măsură ochiul cu mărimea demonică a cupolei, au fost acceptate în plan patru mici cupole de colț, spre a concilia oarecum în silueta de ansamblu înălțimea cu lățimea; au fost executate cele două din față (în partea superioară a acoperișului se prezintă mai impozante decât cupolele centrale ale unor catedrale din mari orașe). În general, efectul lor este infinit mai redus decât ar fi fost cel al turnurilor bramantine. Efectul mormintelor medicee și al *Judecății de Apoi* a fost caracterizat în mod esențial prin absența solemnității cu adevărat divine. Același lucru se poate afirma și despre noul edificiu al Sfântului Petru: să privim doar exteriorul părților din spate, realizate de Michelangelo însuși. Tratarea zidului cu ferestrele sale face deja o impresie hotărâtor laică, în ciuda faptului că s-a șters impresia de etaje locuite. Efectul nu este desigur cel al unei case de locuit, ci unul monumental; putea fi însă și o construcție monumentală laică. În acest sens – religios – adăugarea ulterioară a navei bazilicale a avut un efect benefic. În ce privește principiile fundamentale artistice urmate aici de Michelangelo, regăsim unitatea armonic închisă în ansamblu, conflictul în detalii. H. Wölfflin: „masivitate și dinamism". Bramante: „efect de ansamblu pictural, efect de detaliu plastic". Michelangelo: „efect de detaliu pictural, efect de ansamblu plastic". Efectul plastic, ca și cel pictural se apreciază după cum privim construcția ca ansamblu, în siluetă, sau în detaliu. În ansamblu, construcția lui Bramante era mai picturală, cu turnurile, halele umbrite, cu bogata articulare a elementelor. Construcția lui Michelangelo este mai concisă, formele principale mai clare, mai concrete, mai sever armonioase în liniile generale. În detaliu însă, totul la Bramante se reliefează clar și pronunțat plastic, fiecare coloană, fiecare profil era menit unei vederi apropiate, în timp ce la Michelangelo abrevierile și umbrele purtate alternează continuu și alterează impresia

de plasticitate, dizolvându-se în bidimensionalitate picturală: construcția michelangiolescă trebuie privită doar ca ansamblu. În timpul vieții sale, uriașa construcție nu putea fi oricum terminată, dar după moartea sa planurile au fost la început respectate. Între 1564 și 1573 lucrările au fost conduse de Vignola, iar apoi, până în 1604, de Giacomo della Porta.

Ambii au lucrat până în 1590, așa cum o ceruse Michelangelo. Sixt al VI-lea accelerase în cele din urmă lucrările, dorind să vadă domul încheiat încă în timpul vieții sale.

Mai rămânea doar cupola: ea a fost terminată între 1588 și 1590, cu puțin timp înaintea morții papei. Se înălța astfel întruchiparea visului renascentist, clădirea cu adevărat centrală, lipsită de fațadă ca atare, căci porticul cu cele patru coloane dinspre piața Sfântul Petru putea fi perceput doar de aproape ca decorație de intrare, ca portal deosebit, monumental. După moartea ultimului elev al lui Michelangelo, Giacomo della Porta, arta Contrareformei a început să realizeze ceea ce aspirase și urmărise, deschis și secret, întotdeuna: clădirea Sfântului Petru a fost transformată într-o bazilică creștină.

Idealul de construcție ecleziastică al lui Michelangelo era desigur construcția centrală, chiar și într-o epocă în care construcția longitudinală – intenționat nu spun bazilicală, deoarece la aceasta din urmă, *stricto sensu*, nu s-a mai ajuns – începea să recâștige teren în arhitectura italiană. Ar fi interesant de știut cum s-ar fi raportat Michelangelo la sarcina explicită de a construi o formă longitudinală. O astfel de formă nu i-a fost impusă, ci doar într-una înrudită. Se păstraseră în bună stare nenumărate săli mari de la *Termele lui Dioclețian* (în mare parte existente și azi). Papa Pius al IV-lea a decis în ultimul an al vieții lui Michelangelo construirea marii nave pentru *Santa Maria degli Angeli*, încredințându-i-o maestrului. Acesta a conceput ca urmare planul, realizat în cea mai mare parte după moartea sa, până în 1566. Au rămas însă spații alăturate disponibile, ceea ce a dat ocazia, în secolul al XVIII-lea, unei noi lărgiri a bisericii de către Vanvitelli; construcția sală a lui Michelangelo s-a transformat într-un transept. Astfel s-a

pierdut întreaga imagine originară. Putem totuşi afirma, de o manieră generală, ce îl interesase pe Michelangelo la această sarcină: în principal, a creat o unică sală colosală, un spaţiu longitudinal interior, l-a adaptat adică bisericii. Nu este întâmplător că nu a prevăzut-o cu spaţii secundare, în timp ce secolul al XVIII-lea le-a acceptat, deoarece percepea ca monoton efectul spaţial închis al marii săli, având nevoie de farmecul vag, imprecis, al eclerajelor variate şi al dimensiunilor imprecise. Sala se descompune în trei pătrate consecutive: construcţii centrale. În dreapta şi în stânga s-au adăugat doar nişele capelelor, acţiune interioară a pereţilor deci, ca la Panteon, în forme palpabile, surmontate însă la o distanţă optică de ziduri şi de bolţile închise. Boltirea exista, nefiind desigur realizată pe gustul michelangiolesc: o boltă în cruce, mai dinamică decât statica boltă în leagăn sau chiar decât cupola, dar un dinamism neclar, pe care Michelangelo ar fi vrut să-l vadă domolit exact sus, la acoperiş, printr-un motiv determinant static. Bolta exista deja, astfel că Michelangelo a păstrat-o, chiar dacă ar fi preferat probabil un acoperiş drept; la fel maniera în care bolta se susţine pe coloane colosale este absolut conformă sensibilităţii antice şi absolut contrară celei de la Laurenziana, unde peretele însuşi luptă împotriva greutăţii apăsătoare superioare şi nu coloanele aşezate (acestea nu sunt altceva decât stâlpi de susţinere, pe care antichitatea i-a adus în interior, conform sensibilităţii sale).

Singurul element agreabil lui Michelangelo trebuie să fi fost spaţialitatea puternică, închisă, unitară, aşa cum a încercat să o realizeze, în opoziţie cu Bramante, în interiorul de la Sfântul Petru. Prin aceasta se apropie de arhitecţii bisericilor longitudinale ale Contrareformei, aşa cum le realizase în acea vreme, chiar de mai multe ori, Giacomo della Porta. Vom cunoaşte ulterior mai îndeaproape această dezvoltare fundamentală; vom menţiona aici doar că biserica longitudinală a Contrareformei nu mai este o bazilică, ci o unică sală uriaşă, însoţită de capele laterale. În această măsură se dezvăluie deci la *Santa Maria degli Angeli* raportul lui Michelangelo cu arta barocă romană pe cale de a se constitui, cu arta Contrareformei.

Asemenea arhitecturii civile, şi cea eclezistică se desparte după Bramante în două direcţii: 1. în cea specific barocă romană a lui Michelangelo; 2. în cea renascentistă târzie, care se dezvoltă mai ales în nordul Italiei. Reprezentantul principal al Italiei de nord în veacul al XVI-lea este şi aici Andrea Palladio. Să privim cele două biserici veneţiene: faţadă:

1. *San Giorgio Maggiore* (imagine de ansamblu picturală, descoperită însă abia de Canaletto; Paolo Veronese a privit-o mai degrabă de aproape). Nu există un singur zid, care să avanseze şi să se retragă prin intermediul diverselor sale părţi, ci două ziduri, unul în faţă, altul în spate, de aici un calm mai accentuat. Există deci două suprafeţe, legate între ele însă prin concordanţa liniilor.

2. Biserica *Redentore*: amplificare, în fapt sunt cel puţin trei suprafeţe, unificate într-un singur plan vizual prin şase paralele pe fiecare latură. Paralel cu Tintoretto, care îşi aruncă şi el figurile în adâncimea spaţială, dar le unifică prin concordanţă şi *contraposti* (ţinută manieristă a braţelor şi trunchiurilor, cum se întâlneşte adesea şi la Veronese).

Interior: 1. *San Giorgio Maggiore*: bazilică încă, dar corul perforat! La fel ca la Bramante la Sfântul Petru. Transeptul din păcate alterat de orgă. 2. Biserica *Redentore* are deja, în principiu, planul fundamental al bisericii iezuite! Din nou însă corul perforat, aici în mod special incitant. Centralizarea (în faţadă şi în interior) constituie un simptom baroc, există însă, dincolo de el, un ataşament pentru clasicism.

ARHITECTURA ÎNTRE 1550 ŞI 1630

Aici s-ar putea distinge două perioade: 1. cea a stilului baroc sever, aproximativ între 1550 şi 1590: arhitectură. 2. între 1550 şi 1630 destindere, tranziţia spre Bernini: pictură. S-a observat că sculptura şi pictura au fost relativ puţin folosite în epoca Contrareformei severe: în principal la monumente funerare şi fresce decorative. Spiritul religios sever al epocii, apropiat de creştinismul timpuriu, nu putea desigur să ia în considerare reprezentarea formelor organice prin artă, capabile să exercite un efect fizic nemijlocit (pictura figurativă a devenit decorativă, neprevăzând expresia psihică). Din acest punct de vedere au fost mult mai favorizate, apărând chiar ca o necesitate, operele ce serveau direct unui scop de întrebuinţare şi împodobire, în care elementul psihic se exprima doar mediat. În ceea ce priveşte arhitectura, ea a constituit, în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, la Roma, în mod special, o necesitate absolută: este vorba atât de arhitectura religioasă, cât şi de cea laică, palate, vile, fântâni, până la cea utilitară cu un oarecare caracter artistic, ca de pildă apeductele.

Este interesant de comparat asupra acestui punct doi comentatori. Primul scrie cu puţin înainte de 1550, celălalt câteva decenii mai târziu. Cel dântâi este Sebastiano Serlio, un arhitect cunoscut, care, deşi a contribuit mai degrabă modest la evoluţia genului, a avut, totuşi, într-o anumită privinţă o simptomatică semnificaţie. Deoarece îl citez aici, mă simt obligat să îl prezint în câteva cuvinte. Era un bolognez, care a venit apoi la Roma, deci un precursor al marilor bolognezi, care au întemeiat mai târziu şcoala romană, nu atât în arhitectură, cât mai degrabă în pictură; dar între bolognezi, mulţi pictori erau şi arhitecţi totodată: Tibaldi, Domenichino de exemplu. Serlio era contemporan cu Michelangelo (născut în acelaşi an, 1475), fără să fi fost însă adeptul maestrului; dimpotrivă, a devenit unul dintre aşa-numiţii *teoreticieni*, desemnaţi şi ca maeştri ai Renaşterii târzii; în cazul său această denumire este mai mult decât justificată. Teoreticienii vor să înalţe acordul fericit găsit odată pentru totdeauna la rang de normă: „academişti". Aceşti teoreticieni caută o teorie a frumosului în arhitectură şi mai precis în antichitate, aşa cum li se prezenta prin monumentele din epoca romană imperială. Au recunoscut criteriile pentru aceasta în proporţii, care li se dezvăluiau în ordinele coloanelor; se bazau şi pe lectura lui Vitruviu, care constituia, pe atunci, subiectul unor comentarii pasionate. S-a ajuns chiar la întemeierea unei Academii Vitruviene la Roma, în 1542. Aceşti maeştri căutau deci proporţii precise, în mod absolut frumoase, conform unei *regola* universale. Îşi propuneau să fixeze această *regola* în termeni literari şi astfel au publicat mari lucrări, pentru a-i conferi o valabilitate universală. Toţi teoreticienii sunt totodată şi oameni de litere. Ei constituie opusul lui Michelangelo, care nu vrea să stea pe loc, găsind chiar în ultimul an al vieţii tranziţia către construcţia longitudinală.

Acest curent teoretic constituie un simptom esenţial pentru istoria artei. El are aceeaşi semnificaţie pe care o avuseseră eforturile pietrarilor gotici germani din veacul al XV-lea, care căutau, la rândul lor, raporturi numerice absolut exemplare în arhitectură. Este într-un fel o concepţie materialistă asupra arhitecturii; frumosul ca scop în arhitectură este cultivat pornind exclusiv de la proporţiile exterioare ale materiei. Raportul cu marile direcţii spirituale din secolul al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea este evident. Acest curent teoretic,

esențial pentru apogeul Renașterii culminante, a fost înlăturat de Michelangelo. În prima jumătate a veacului s-a menținut însă la Roma, alături de Michelangelo – Renașterea culminantă se încheiase practic la Roma, o data cu moartea lui Rafael, dar se menține încă mult timp pe plan teoretic; în fapt Michelangelo s-a afirmat și a exercitat o influență considerabilă ca arhitect abia după 1546, iar în a doua jumătate a veacului al XVI-lea, acest curent s-a implantat durabil în nordul Italiei, în special la Veneția, prin Palladio, iar mai târziu prin Scamozzi și Longhena. Valoarea lui Serlio nu constă în clădirile pe care le-a realizat, ci în activitatea sa literară: cele șapte volume *dell'architettura*, importante și azi, deoarece a publicat nu numai inventarele realizate de el după monumentele antice romane păstrate, ci și planurile construcțiilor din epoca sa (de exemplu planurile întocmite de diferiți maeștri pentru Sfântul Petru, esențiale pentru istoria monumentului; există și planuri personale, dezvăluind propria sa concepție; planurile de biserici cu conture ovale demonstrează că se putea elibera de antichitate, mai ales în preferința de a transforma liniile drepte în curbe). În 1541 pleacă în Franța la curtea lui Francisc I și își încheie acolo publicarea operelor; moare în 1552 la Fontainebleau. Este caracteristic că atâți maeștri ai vechiului curent au plecat în Franța: se vorbește chiar de o școala de pictură la Fontainebleau, constituită numai din italieni, avându-l în frunte pe Primaticcio. Înnoitorii – ca Vignola – s-au întors curând în Italia: fapt în egală măsură caracteristic.

Serlio deplânge în cartea a cincea (redactată se pare între 1540 și 1550) faptul că arhitecții găsesc atât de puține comenzi. Avem, dimpotrivă, o mărturie despre a doua jumătate a veacului, datorată unui alt scriitor, Armenini, a cărui carte *Dei veri precetti della pittura* a fost publicată la Ravenna în 1587. Acesta afirmă că după publicarea actelor finale ale Conciliului tridentin arhitectura ecleziastică a cunoscut un avânt fără precedent (ceea ce nu înseamnă desigur că paragrafele Conciliului l-au determinat direct, într-un sens material; există un raport

între Contrareformă și arta barocă, dar amândouă sunt în egală măsură determinate de un al treilea element, superior: eticul și esteticul reprezintă doar expresia unei a treia instanțe, superioară lor, pe care nu o vom stabili aici), adică după 1563, altfel spus după ce ideile Contrareformei triumfaseră pe deplin în toată Italia, chiar și în manifestările exterioare. El consideră totodată surprinzător și demn de a fi remarcat că sculptura și pictura nu au ținut deloc pasul cu acest avânt. Într-adevăr, în a doua jumătate a secolului al XVI-ea, arhitectura italiană a cunoscut însemnate progrese. Este vorba din nou de urmașii lui Michelangelo. Este de la sine înțeles ca elevii săi să nu fi îndrăznit – așa cum s-a petrecut și în sculptură și pictură – nici în acest domeniu să îl urmeze pe maestru în intențiile sale cele mai profunde. O bună perioadă nu și-au asumat într-adevăr un asemenea risc. Vasari însuși a copiat ocazional cu fidelitate formele particulare ale Laurenzianei, fără a fi intenționat vreodată să creeze în același spirit ceva complet nou și independent, să se desprindă complet de Renaștere și de tendința ei statică de echilibrare a orizontalelor și verticalelor. Edificiile lui Vasari au de aceea un caracter mai ponderat decât modelele sale. Era însă în spiritul arhitecturii, ca formă de artă anorganică, să se găsească destul de curând maeștri dotați, care să urmeze profund intențiile lui Michelangelo, mergând chiar mai departe decât ar fi fost posibil pentru un sculptor sau un pictor. Punctul hotărâtor, fundamental, prin care Michelangelo a devenit pentru urmași incitant și deschizător de perspective, constă în decisiva sa îndepărtare de la regula antică, susținută de teoreticieni. Aceasta nu trebuie însă imaginată ca o ruptură brutală de trecut (așa cum se întâmplă în zilele noastre).

Nu există în afirmațiile lui Michelangelo sau ale prietenilor săi nici o urmă care să poată fi interpretată ca ostilă antichității. Am remarcat în analiza Laurenzianei că Michelangelo a avut probabil pentru fiecare dintre detaliile sale „baroce" modele în antichitatea romană imperială. Exista un respect suprem față de antichitate, în

paralel cu care s-au căutat căi proprii. (Chiar şi la Serlio, pentru care ordinele antice erau intangibile, se întâlnesc planuri ovale). Absolut caracteristice în acest sens sunt unele observaţii vasariene: odată defineşte arhitectura antică drept *cosa santa* demnă de a fi venerată; treptat începe însă să accepte – desigur sub influenţa lui Michelangelo – că nu se poate urma aceeaşi cale generală; meritul fundamental michelangiolesc este găsit în cele din urmă în faptul că a sfărâmat „cătuşele şi lanţurile" care i-au ţinut legaţi pe artişti de acel drum general. În realitate toţi arhitecţii importanţi romani încep de prin deceniul al şaptelea să urmeze exemplul lui Michelangelo, adică să se elibereze de regula antică a strictei convertiri a oricărei adâncimi în înălţime şi lăţime, a unificării adâncimii cu înălţimea şi lăţimea. Această schimbare radicală relativ rapidă în arhitectură este explicabilă doar dacă se observă că paralel cu ea se dezvoltase o ostilitate generală faţă de antichitate, ca simptom al civilizaţiei. Aceasta se raportează desigur la Contrareformă evocând chiar amintiri ale epocii creştine timpurii, cel puţin în epoca celui mai sever papă, Pius al V-lea. Acest fenomen surprinzător de transformare radicală într-un timp foarte limitat este semnificativ şi pentru istoria artei cu atât mai mult cu cât s-a repetat adesea de atunci încoace, în forme oarecum diferite. Se poate chiar afirma că începând de acum, în toată epoca modernă, raportul cu antichitatea clasică va deveni întotdeauna barometrul marilor curente spirituale ce pendulează între credinţă şi ştiinţă, influenţând totodată decisiv evoluţia artei contemporane lor.

Mi se pare de aceea oportun, căci va clarifica de la bun început cursul evoluţiei, să inserez aici o scurtă descriere a raportului pe care îl aveau, în secolul al XVI-lea, romanii cu antichitatea clasică. Mă voi limita la relaţia lor cu monumentele de artă plastică. Se pot face de asemenea paralele extrem de fructuoase cu literatura antică, dar ele ne-ar îndepărta prea mult. Câteva indicii preţioase se găsesc în cartea lui Ranke, *Istoria papalităţii*. Roma medievală considerase monumentele antice

drept o pradă bună ce putea fi folosită în scopuri practice: Colosseum-ul a servit drept carieră de piatră, sculpturile din marmură drept cariere de calcar. Abia din secolul al XV-lea a început, o dată cu acel curent spiritual favorabil materiei, de care am amintit în introducere, reconsiderarea monumentelor antice ca atare, deoarece ele dezvăluiau parţial un element înrudit cu aspiraţiile epocii: subordonarea moderată.

Aceleaşi columne pe care la vremea lor le dărâmaseră primii creştini sunt puse acum sub protecţia papală. Interesele artiştilor şi admiraţia culturală a înaltului cler pentru antichitate îşi dau mâna susţinându-se reciproc cu fervoare. Ruinele artei antice erau preţuite ca atare, adică pentru frumuseţea lor materială, fiind considerate demne de cea mai atentă conservare. La sfârşitul Evului Mediu se petrecea exact contrariul a ceea ce fusese la început: o recădere în păgânism! Cea mai elocventă expresie a acestei direcţii o constituie numirea lui Rafael ca director al săpăturilor antice romane, prin brevetul papal din 27 august 1516. Se poate afirma că ultimii ani din viaţa lui Rafael au fost dedicaţi cu prioritate inventarierii generale a vestigiilor antice păstrate în acea epocă la Roma şi în împrejurimi. Nu se ştie cât de departe a ajuns; moartea sa timpurie a împiedicat încheierea lucrării, la fel ca şi moartea lui Leon al X-lea. Inventarele nu s-au păstrat; majoritatea vor fi rămas probabil în mâinile elevilor pe care se ştie că îi însărcinase cu acestea în timpul unor călătorii: Giulio Romano, Pierino del Vaga ş. a. În 1544 Giulio Romano încă îi mai arăta asemenea inventare lui Vasari la Mantova.

O dată cu moartea lui Rafael şi a lui Leon al X-lea apogeul întregului curent era fără îndoială depăşit; şi-a păstrat însă iniţial autoritatea graţie superiorităţii tradiţiei. După furtunosul pontificat al lui Clement al VII-lea, o dată cu instaurarea unei perioade mai calme, părea că totul se va întoarce la vechea direcţie: Paul al III-lea părea a dori să restaureze tradiţia renascentistă a lui Leon al X-lea. Oricum monumentele antice se aflau din nou sub protecţia papală. Se înfiinţase la Roma un fel

de comisie centrală pentru păstrarea monumentelor antice, condusă de Giovenale Manetti în calitate de comisar al antichităților desemnat de papă. Brevetul datează din 28 noiembrie 1534. Lui Manetti i se încredința sarcina „de a veghea ca monumentele din oraș și din împrejurimi, precum și toate statuile, inscripțiile, marmurile să fie cât mai bine *păstrate*, să fie curățate de buruieni și iederă, să nu li se anexeze clădiri noi, iar *nimic să nu se demoleze*, să nu se ardă pentru a se transforma în var, sau să fie scos în afara orașului". O interdicție de înstrăinare deci! După scurt timp însă puteau fi date oricui, pentru a se putea debarasa de ele. Giovenale Manetti a rămas în funcție pînă la moartea sa, în 1553. Se punea problema dacă postul avea să fie din nou ocupat. Era pe vremea pontificatului lui Iuliu al III-lea, care a avut față de Contrareformă o poziție la fel de ezitantă ca și Paul al III-lea. Starea de spirit conflictuală michelangiolescă se regăsește pretutindeni: exista dorința de a acționa ca Iuliu al II-lea, dar și conștiința paralizantă că așa ceva nu mai era posibil. Atmosfera de la curie era și ea resemnată. Papa numește un succesor al lui Manetti pentru conservarea antichităților: Mario Frangipani. Era însă ultimul pontif din școala umanistă. În timpul lui Pius al IV-lea, care a dus la bun sfârșit Conciliul tridentin, se întâlnesc simptomele indubitabile ale indiferenței față de monumentele antice. Am văzut mai devreme că Pius al IV-lea a transformat una din cele mai bine păstrate încăperi ale termelor diocleține într-o biserică: *Santa Maria degli Angeli*. Era deja o acțiune în spiritul lui Sixt al VI-lea, de folosire a monumentelor păgâne pentru gloria creștinismului. Pius al IV-lea nu a distrus însă monumentele necorespunzătoare acestui scop. Următorul papă, Pius al V-lea, a fost unul dintre cei mai severi; el este de fapt singurul care s-a raport cu ostilitate la artele plastice: statuile antice sunt desemnate de el ca *idola antiquorum*. Spiritul lor păgân îl scandalizează, nu le mai venerează forma frumoasă pentru ea însăși. Scopul lor păgân de reprezentare nu îl mai putea îngrijora însă, căci cine mai putea crede pe atunci în zeii antici? Se temea de

expresia fizică a statuilor în sine. Douăzeci și șase de statui de la Belvedere sunt dăruite de el marelui duce și transportate la Florența, tot ceea ce-l interesa era să le îndepărteze din palatul său. De la interdicția de înstrăinare a lui Paul al III-lea nu trecuseră mai mult de trei decenii.

Lui Pius al V-lea îi urmează Grigore al XIII-lea, care a reformat calendarul, apoi Sixt al VI-lea. A fost o epocă favorabilă artelor, cum nu mai cunoscuseră acestea de la Iuliu al II-lea; dar bunăvoința artistică papală nu mergea mai departe de arhitectură: absolut semnificativ pentru epoca Contrareformei severe. Acum se exprimă pentru prima dată cu o conștiință mai deplină, mai hotărîtă schimbarea care între timp avusese loc în relația romanilor cu antichitatea. Pentru Sixt al VI-lea monumentele antichității păgâne avuseseră drept unic scop preamărirea creștinismului. El proteja monumentele în măsura în care corespundeau acestui scop; dacă nu, le ignora, mergând în multe cazuri pînă la distrugerea lor. Episodul cel mai celebru al pontificatului său este, conform povestirilor populare, plasarea obeliscului în piața Sfântul Petru. Era, pentru acea perioadă, o performanță mecanică considerabilă: mulți s-au îndoit din capul locului că se va putea ridica obeliscul din locul unde se afla (în spatele Sfântului Petru), transporta și reinstala. Arhitectul personal al papei, Domenico Fontana, a dus operațiile la bun sfârșit. Papa a fost foarte fericit. Asemenea inițiative sunt caracteristice voinței sale artistice. Este o realizare pur materială, în care psihicul nici nu intră în discuție. Vârful obeliscului a fost împodobit cu o cruce, care conținea un fragment din relicva sfântă a crucii. A dispus în scopuri asemănătoare plasarea de obeliscuri în piețele din fața unor biserici renumite (de exemplu în piața Sfântului Ioan Lateranul). Asemănător a procedat și în cazul Columnei lui Traian și a Columnei lui Marc Aureliu. Lui i se datorează restaurarea lor, protejându-le, grație interesului manifestat față de ele, de distrugere. Pe Columna lui Traian a plasat însă o statuie a sfântului Petru, iar pe cea lui Marc Aureliu, o statuie a sfântului Pavel. La Capitoliu se aflau între alte statui

antice un Jupiter *tonans*, un Apolo şi o Minervă. Primele două au fost înlăturate, iar a treia transformată într-o statuie a Romei creştine, în timp ce i s-a îndepărtat spada, înlocuită cu o cruce uriaşă.

Elementele antice ce nu puteau servi unor astfel de scopuri de preamărire a creştinismului nu s-a bucurat în ochii săi de nici o valoare. Ce se întâmplase cu venerarea umanistă a antichităţii ca atare? Papa nu s-a dat înapoi în faţa distrugerii, iar presupunerea că în vremea lui s-a distrus mult este din păcate mai mult decît sigură. De un conservator al antichităţilor nu mai era nici o nevoie. Astfel au căzut victimă vestigiile din Septizonium-ul lui Septimius Severus. Cele câteva coloane mai bine păstrate au fost transportate la Sfântul Petru. Apoi a fost atacat în 1588 mormântul Ceciliei Metella, venerabilă urmă a epocii republicane, simbolul Viei Appia. Romanii nu au acceptat însă aceasta. Nu mai era vorba de admiraţia pur umanistă, ci de patriotismul local, care i-a determinat pe oameni să se opună papei. Cardinalii au fost obligaţi să intervină pentru a se pune capăt maniei distrugătoare a papei faţă de monumentele antice. Mormântul Ceciliei Metella a fost într-adevăr salvat; avea să mai fie salvat încă o dată în veacul al XVII-lea, după cum se va vedea. Câte nu s-au salvat însă? Pentru a aprecia corect consecinţele comportamentului papal, trebuie avut în vedere că Sixt al V-lea nu a fost un barbar al artelor, în special în ce priveşte arhitectura. Dimpotrivă, de la Iuliu al II-lea nu se mai aflase în scaunul pontifical un promotor mai ambiţios, mai nobil, decât Sixt al V-lea. Toate construcţiile sale erau măreţ concepute. Un caracter veritabil roman al vechilor timpuri răzbătea din ele. A pus să fie reinstalate apeducte, de la care se păstraseră arce în Campana. Apoi a transformat *Aqua Marcia* în *Aqua felice* (după numele dat de el) cu monumentala fântână de la termele lui Diocleţian. A încercat popularea colinelor, restaurarea oraşului în zidurile aureliene. A întemeiat cartiere întregi între Esquilin şi Pincio. Dintre monumentele artistice Sfântul Petru îi stătea cel mai la suflet; am văzut deja cum a susţinut cu toate mijloacele

construcţia. Dintre palate vom aminti doar *Palatul Lateran*, datorat lui Domenico Fontana; din nou au fost demolate aici clădiri străvechi, din prima epocă a creştinătăţii (Lateranul este cea mai veche biserică a diocezei romane). Se observă cât de liberă s-a simţit Contrareforma faţă de creştinismul primitiv. În ciuda încercărilor exterioare de reformă se resimţea absenţa unei comuniuni interne cu spiritul creştinismului timpuriu. Splendoarea şi măreţia noii Rome papale constituie scopul către care se îndreaptă acum arhitectura. Barocul sever roman s-a întrupat în construcţiile patronate de Sixt al V-lea. Există dorinţa de a se construi la fel de grandios ca vechii romani, ba chiar de a-i întrece; în acest scop se folosesc formele lor, operele lor; lipsea însă respectul profund, intern faţă de aceste forme şi opere. Astfel, în cursul unei jumătăţi de veac, sentimentul faţă de antichitatea clasică s-a transformat într-unul fundamental opus.

Aflându-ne la această problemă, voi prezenta anticipat câteva date privind secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, pentru a ilustra, printr-o scurtă schiţă, cum s-a structurat în continuare raportul curiei romane şi artei romane cu antichitatea clasică şi cum s-a ajuns la Roma, în cea de a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, din nou, într-o oarecare măsură, la concepţia renascentistă, sau cel puţin la o concepţie mai favorabilă antichităţii. După Sixt al V-lea au urmat o serie de pontifi, cu toţii comanditari importanţi de arhitectură în spiritul lui Sixt. Unul dintre cei mai renumiţi este Paul al V-lea Borghese, acelaşi care a transformat definitiv construcţia centrală michelangiolescă şi bramantescă în construcţie longitudinală. Paul al V-lea a distrus vestigiile templului Minervei din *Forum transitorum* pentru a obţine material pentru propriile sale construcţii: o construcţie utilitară grandioasă în maniera lui Sixt al V-lea, *Aqua Paola* şi *Capella Paolina* de la *Santa Maria Maggiore*, care constituie totodată opusul unei clădiri a lui Sixt al V-lea, *Capella del Presepio*. În acelaşi timp, ruinele termelor constantiniene şi ale templului aurelian al soarelui de pe Quirinal au trebuit să

facă loc clădirii de palate: Palazzo Rospigliosi și Villa Aldobrandini. Grigore al XV-lea Ludovisi constituie într-o oarecare măsură o excepție; nepotul său cardinal a adunat sute de statui la villa Ludovisi; totul era însă gândit mai mult pentru decorarea vilei. Urban al VIII-lea Barberini, marele protector al artelor din veacul al XVII-lea, a devenit celebru în acest sens prin răpirea stâlpilor de bronz – *decora inutila* – din porticul Panteonului, în 1626, pentru tabernacolul lui Bernini și pentru tunuri. Atunci l-au persiflat până și romanii: *Quod non facerunt barbari, facerunt Barberini*. Ceea ce demonstrează o reacție pe cale de a se naște. La rândul său, a vrut să demoleze mormântul Ceciliei Metella, spre a obține material pentru Fontana Trevi; poporul a împiedicat din nou acest fapt. Alexandru al VII-lea Chigi, marele comanditar artistic dintre papi din a doua jumătate a veacului al XVII-lea (colonada Sfântului Petru!), a distrus arcul lui Marc Aureliu de pe Corso; aceste distrugeri sunt oricum mai scuzabile; ele s-ar putea petrece și azi, căci acest arc era o piedică în calea circulației, foarte acut resimțită pe Corso; în zilele noastre ar fi fost reamplasat în altă parte.

Chiar și în veacul al XVIII-lea se întâlnesc câteva acte de distrugere: pentru construirea Ripettei (portul Tibrului), în 1704, s-au folosit fragmente de travertin de la Colosseum. Sub pontificatul lui Clement al XII-lea au fost aruncate în aer ultimele vestigii antice de pe Quirinal, numeroase încă în veacul al XVI-lea, spre a face loc pieței Consulta. Același Clement al XII-lea a restaurat însă arcul lui Constantin (dar acesta era în primul rând arcul unui conducător creștin). Mai târziu, Benedict al XIV-lea folosește încă pentru construirea bisericii *Santa Croce in Gerusalemme* materiale din ruinele palatului Sessoriano. El este în același timp primul care a pus capăt distrugeii Colosseum-ului, construind în interior câteva capele și sfințind ansamblul ca o *Chiesa pubblica*. În cea de a doua jumătate a veacului al XVIII-lea apare Villa Albani, cu care intrăm în ambianța lui Winckelmann, care a fost secretarul cardinalului Albani. Arhitectura însăși a vilei trădează înclinații clasicizante incipiente; pentru noi, ea a fost importantă mai ales ca loc de colecționare a operelor antice, în majoritate cumpărate la sugestia lui Winckelmann. Triumful deplin al direcției clasicizante, deci al unui nou interes pentru antichitate și vestigiile acesteia, este consfințit în 1800, când în palatul Vaticanului au fost ridicate noi săli muzeale pentru statuile antice. Începând cu Pius al IX-lea, interesul Romei papale s-a îndreptat cu precădere spre monumentele epocii paleocreștine. Venerarea antichității în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, după Winckelmann, este foarte diferită de cea existentă în timpul lui Leon al X-lea. În Renaștere ea era artistică, mai profundă, acum este arheologică, exterioară. Cunoașterea antichității este acum mai mare; oamenii renascentiști o simțeau cu mai multă căldură. Între timp a existat o epocă în care arhitectura antică ajunsese să fie depășită în toate problemele tehnice: barocul. La raporturi de creație atât de naive față de antichitate ca în epoca renascentistă nu se mai putea ajunge și nu se va mai ajunge niciodată: perioada ce a produs această transformare a fost cea a „Luminilor"!

Maeștrii care au determinat fastul arhitecturii romane în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în prima treime a secolului al XVII-lea sunt următorii:

1. Generația mai veche, până pe la 1570, încă pătrunsă de un respect adânc față de monumentele antice, provenind din teoreticieni, dar ajungând sub influența decisivă a lui Michelangelo: este reprezentată de Vignola, bolognezul stabilit la Roma (asemenea lui Serlio, Vignola este bolognez și ca formație artistică).

2. O generație de tranziție, până pe la 1590, crescută nemijlocit în școala lui Michelangelo: o școala romană, reprezentată de Giacomo della Porta: ea constituie apogeul arhitecturii în perioada Contrareformei severe; faza cu adevărat creatoare atinge prin ea desăvârșirea și încheierea.

3. O generație tânără, situându-se în principal la începutul veacului al XVII-lea, care provine din spațiul

lombard şi se pune în slujba unui principiu artistic deja puternic constituit. (Şcoala romană este fructificată de nordul Italiei, aşa cum se întâmplase şi cu Bramante, dar romanii ajung astfel la o destindere a stilului; aceşti lombarzi ilustrează trecerea de la Michelangelo la Bernini.) Ea este reprezentată în primul rând de Domenico Fontana (alături de Martino Lunghi) şi Carlo Maderno.

Să ne oprim mai întâi la Giacomo Barozzi, numit, după locul naşterii, Vignola (un sat în Apenini, în apropiere de Modena), născut în 1507 şi mort în 1573, ca arhitect şef al domului Sfântul Petru. Prima şcoală a urmat-o în apropierea Bologniei, unde se păstrează şi câteva dintre edificiile sale; se recunoaşte în ele influenţa Renaşterii timpurii din nordul Italiei, ca de pildă în decoraţiile coronamentelor ferestrelor, ce contrazic categoric sentimentul grav al barocului roman. Din Bologna ajunge, la începutul deceniului al cincilea, după o scurtă şedere în Franţa, la Roma, unde intră în serviciul Academiei vitruviene, din a cărei însărcinare urma să inventarieze monumentele Romei. Academia a intrat repede în declin, dar Vignola a avut astfel ocazia de a-şi publica propriile relevee în *Regola delle cinque ordini dell'architettura*, apărută la Roma între 1559 şi 1565. Este cea mai bună descriere a ordinelor antice din toate timpurile, folosită uneori şi în vremea noastră. Vignola a fost, în consecinţă, multă vreme încadrat printre teoreticieni, asemenea lui Serlio; nu trebuie însă neglijat că mai târziu, după o noua şedere în nordul Italiei şi după reîntoarcerea la Roma în 1550, a intrat hotărîtor sub influenţa lui Michelangelo, eliberându-se din ce în ce mai mult de imitarea strictă a ordinelor antice. Poziţia intermediară între teoreticieni şi Michelangelo se dezvăluie în edificiile sale realizate la *Vigna di Papa Giulio*. Contribuţia lui personală nu a fost stabilită cu precizie până în detalii, dar profit de ocazie pentru a evoca aici această remarcabilă construcţie. Este transformată în zilele noastre în muzeu al antichităţilor etrusce (*Villa Giulia*), după ce a fost folosită odinioară drept cazarmă. Unele elemente,

mai ales detalii, s-au pierdut, dar se păstrează structura arhitectonică în ansamblu, ceea ce este surprinzător, deoarece construcţia, înălţată numai pentru plăcerea personală a unui om, nu a mai servit unui scop precis după moartea acestuia, în 1555. Merită mai multă consideraţie decât i se acordă de regulă. Este vorba de o creaţie a lui Iuliu al III-lea, ultimul papă umanist, care a fost pe deplin conştient că sarcinile papalităţii cereau în mod obligatoriu apariţia unei direcţii mai severe, căreia i-a dat curs, chiar dacă oarecum pasiv; avea în schimb nevoie de o oază de odihnă după ce se achita de îndatoririle neplăcute ale pontificatului. Această reculegere a găsit-o în construirea unei *villa* sau *vigna* în faţa Porţii del Popolo. Nu este nici o podgorie, nici o vilă propriu-zisă. Începînd din epoca Renaşterii exista *villa* citadină (*suburbana*), în imediata apropiere a oraşului, sau, ca villa Farnesina, situată chiar în oraş, şi *villa* rurală; aici nu este vorba desigur de aceasta din urmă, dar nici de o *suburbana*, unde elementul peisagistic – grădina – a fost dintotdeauna esenţial (ca la Villa Madama, de pildă, construită de Rafael şi Giulio Romano pentru Medici). A fost mai degrabă un demers singular, ce nu s-a mai repetat. Papa era obligat să locuiască la Vatican; a vrut însă să-şi creeze un palat, în care să poată petrece măcar peste zi câteva ore departe de obligaţii şi să se bucure de bunurile rafinate ale pământului. Nu trebuia să fie însă un palat propriu-zis, nefiind vorba de o locuinţă permanentă. Toate cerinţele practice ale unui palat locuit tot timpul au dispărut, în aceasta constând şi asemănarea exterioară cu *villa suburbana*, care nu este nici ea concepută ca locuinţă permanentă; papa dorea însă mai mult decât o *villa*, voia să se simtă confortabil vara şi iarna, pe orice vreme.

Ideea în sine este, deci, în mod hotărâtor renascentistă, dacă ne gândim că aparţine unui papă. Este asemănătoare cu ideea din care a izvorât proiectul lui Bramante pentru marea curte a Vaticanului. În acest sens, edificiul capătă o semnificaţie cultural-istorică, care este cu atât mai remarcabilă, dacă luăm în considerare că realizarea lui a mai fost posibilă încă la mijlocul veacului al XVI-lea.

Iată ce relatează Vasari: el însuşi ar fi desenat planul general la dorinţa şi comanda papală; realizarea a aparţinut lui Vignola şi Ammanati (arhitect florentin, de mare prestigiu pe atunci, alături de Vasari). S-a pus sub semnul îndoielii dacă proiectul i-a aparţinut într-adevăr lui Vasari; se consideră de obicei că papa însuşi şi-a schimbat mereu dorinţele în timpul construirii, iar diverşii arhitecţi au fost obligaţi să se plieze acestora.

Dacă prezint aici în detaliu edificiul, o fac pentru că el este unic în epoca sa, având în vedere că nu punea aproape deloc probleme practice, ci pur estetice. Papa dorea să trăiască retras, singur cu el însuşi (ceea ce trădează o sensibilitate deja barocă) şi în acelaşi timp să fie înconjurat pretutindeni de cea mai mare frumuseţe arhitecturală. Aflăm astfel idealul perioadei de tranziţie de la Renaştere la epoca barocului. [...]

[...] Activitatea hotărâtoare (a lui Vignola) pe urmele lui Michelangelo constă însă în arhitectura religioasă. Nu atât ca arhitect şef al domului Sfântul Petru, unde a urmărit doar planurile michelangioleşti. Cele două cupole secundare pe care le-a realizat, le-a supraînălţat oarecum faţă de intenţia maestrului, pentru a nu fi complet strivite de cupola principală. Adevărata sa valoare este dată de activitatea sa ca arhitect la *Gesù*, biserica ordinului iezuit la Roma, construită începând din 1568. Ordinul atinsese puterea maximă în Italia şi Spania, dominând şi restul ţărilor catolice.

Semnificaţia clădirii: biserică iezuită la Roma. Iezuiţii au luptat pentru supremaţia spirituală a papalităţii la Roma: este o tendinţă a Contrareformei reprezentată de iezuiţii înşişi. Ca expresie a acestei supremaţii, au înălţat o biserică. Era deci necesar ca 1. sensibilitatea Contrareformei să atingă expresia cea mai pură; 2. ţinând cont de obedienţa faţă de direcţia centrală de la Roma impusă provinciilor, această biserică romană a iezuiţilor trebuia să devină un model pentru toate celelalte biserici ale ordinului din toate celelalte ţări, dar şi în genere pentru arhitectura religioasă contrareformistă a noului catolicism, dat fiind că era, ea însăşi, condusă de iezuiţi.

Amenajarea interioară trebuie menţionată în primul rând, deoarece din ea porneşte tot restul: spaţiul interior este acum predominant (în antichitate, acesta era delimitat de învelişul exterior). Unde rămăsesem cu Michelangelo? La clădirea centrală. Stilul spaţial: un spaţiu interior închis, în care toate dimensiunile se menţin în echilibru; la Michelangelo însă adâncimea, care determină stilul spaţial, era accentuată atât cât era posibil fără a distruge caracterul central al construcţiei. Exista deja conflictul dintre adâncime pe de o parte şi lăţime şi înălţime, pe de alta. Care a fost următorul pas? O şi mai mare accentuare a adâncimii, deci triumful acesteia asupra lăţimii, disoluţia spaţiului centralizat, tranziţia către cel logitudinal. Reprezintă oare aceasta o întoarcere la cei vechi, la Evul Mediu, la creştinismul timpuriu, la bazilică? Nicidecum.

Bazilica paleocreştină era desigur o construcţie longitudinală, dar nu era cu adevărat un stil spaţial, cel puţin atâta timp cât 1. avea un acoperiş drept de lemn: bazilica creştină timpurie, adică nava centrală, nu era altceva decât o curte provizoriu închisă, nimic mai mult. În partea superioară trebuia să se deschidă de fapt către cerul liber. 2. în părţile laterale se închidea cu şiruri de coloane, în spatele cărora se aflau navele laterale. Aceasta se trece azi uşor cu vederea. *La San Paolo fuori le mura* se resimte un efect spaţial copleşitor şi se ignoră că laturile sunt străpunse de două şiruri de coloane consecutive (cu cât nava centrală era mai largă, cu atât erau necesare mai multe nave laterale, deci şiruri de coloane pentru a răpi navei centrale caracterul închis). Aşa este însă azi, sau de la sfârşitul veacului al XVI-lea. Dimpotrivă, nava centrală a bazilicii paleocreştine nu oferea nici un efect spaţial. Nava centrală era complet ascunsă de amenajări interioare: un prezbiterium închis (San Clemente, datată abia la sfârşitul secolului al XI-lea), apoi două amvoane; în planul de la San Gallen există până şi altare: ne aflăm desigur în Nord, dar liturghia în perioada carolingiană era şi în Nord cea romană. Abia epoca barocă a impus o imagine spaţială

închisă şi a înlăturat aproape pretutindeni aceste construcţii interioare, aşa cum aflăm din diverse surse mai ales din timpul lui Sixt al V-lea. Iezuitul Grisar deplânge ceea ce i se părea a fi o desfigurare, dar care era, totuşi, consecinţa spiritului dominant în bisericile iezuite. Chiar şi nenumăratele ferestre din partea superioară sunt acum parţial zidite. Arhitectura religioasă romană a noului catolicism este deci reprezentată de o construcţie longitudinală, ca bazilica paleocreştină, dar în acelaşi timp un spaţiu interior închis, ca edificiul central al Renaşterii culminante. Navele laterale dispar, transeptul este simplificat, cupola de intersecţie menţine impresia de centralizare, şarpanta este înlocuită cu bolta în leagăn.

Planul: sală uninavată, naos scurt, astfel încât chiar de la intrare se percepe cupola. Ca şi transeptul, nu este surprinzătoare, nelimitată; capele laterale, de o proximitate tangibilă, ca forme ale suprafeţelor ce limitează spaţiul. Braţele transeptului nu sunt aproape deloc proeminente, nişte simple capele lărgite. Capelele sunt toate larg deschise, ca nişte nişe în ziduri, nu ca elemente autonome cu intrare proprie; numai în faţa cupolei o deschidere îngustă, pentru a pregăti ascensiunea verticală a cupolei. Cupola se impune încă de la începutul navei longitudinale. Nava însăşi este scurtă; se exprimă astfel legătura păstrată într-o oarecare măsură cu construcţia centrală.

Elevaţia: din zidurile de incintă s-au păstrat în partea inferioară numai câţiva stâlpi, acoperiţi cu un ordin colosal de pilaştri dubli (după modelul lui Bramante; la stâlpii cupolei aglomerare de pilaştri proeminenţi după modelul michelangiolesc). Între ei se deschid capelele în arce în plin cintru; deasupra arcelor se află tribune (evident impuse maestrului de ordin), mascate însă asemenea mezaninelor, şi nu logii deschise, ca în tribunele medievale. Deasupra ordinului colosal o şarpantă dreaptă şi o atică puternică, apăsătoare, peste care se înalţă bolta semicilindrică; în aceasta sunt tăiate ferestrele, o soluţie forţată, deoarece ambrazurile nu-şi pot păstra forma de paralelograme (ceea ce antichitatea nu ar fi

făcut niciodată, cum a făcut în schimb arta bizantină, la San Vitale de pildă). Ochiul nu se izbeşte de nici o suprafaţă murală plată, ci peste tot numai de forme.

Regia luministică: constituie un moment esenţial în arta spaţială care se întemeiază pe viziunea optică. Formula cea mai desăvârşită este la Panteon, prin simpla deschidere în vârful cupolei: luminare egală a tuturor părţilor. La nava longitudinală nu este posibilă, unde dimensiunile nu mai sunt egale. Stilul baroc nu mai acceptă însă luminarea egală. Doreşte şi aici un conflict. Doreşte diversitatea, mai întâi într-o formă nu prea rafinată, fiind la început prea grav pentru a cultiva jocul de umbre şi lumini autonome. Capelele sunt însă de pe acum complet întunecate (tablourile de altar abia pot fi văzute, spre marele regret al privitorilor). Spaţiul cupolei este cel mai luminat, nava are lumină laterală din partea superioară, dar rămâne mai întunecată decât cupola.

Spaţiul unitar nu suportă, oricum, o prea mare dispersare a luminii. Dar germenele fusese aruncat; vom vedea că epoca mai târzie a barocului italian a realizat din efectele de lumină atracţia fundamentală. Ne putem întreba acum: de unde a găsit Vignola acest sistem? Întrebarea este justificată, căci dacă ar fi dispus de elemente utilizabile le-ar fi putut folosi, dar ar fi ajuns oare în acelaşi punct dacă nu ar fi avut un model? Săli uninavate au existat dintotdeauna: 1. marile săli ale termelor romane din epoca imperială (*Santa Maria degli Angeli*), cu capelele alăturate; 2. în epoca paleocreştină, preconstantiniană, aşa-numitele *scholae*, cele mai vechi locuri de întâlnire ale creştinilor, erau săli simple, cu o singură navă şi absidă; de atunci, astfel de spaţii au existat mereu, la un mare număr de capele izolate în tot Evul Mediu, până la mijlocul epocii moderne; acestea provin din *scholae*, dar sunt pe jumătate construcţii utilitare; 3. în arhitectura romanică a francezilor din sud, săli uninavate, boltite semicilindric, uneori cu nişe în pereţii laterali. Ele constituie un element esenţial, specific antichizant, urmaş al sălilor termale din arta romană profană, spre deosebire de sistemul franco-romanic al

francezilor din nord, care a dus la gotic. Sălile din sudul Franței apar și în nordul Spaniei, în Catalonia. Gurlitt formulează următoarea idee: Ordinul iezuit fusese întemeiat în Spania; sistemul bisericii iezuite a fost adus, din patria sa catalană, de un constructor, generalul iezuiților – Borgia: Gesù ar fi deci rezultatul unui plan spaniol, combinat cu cupola de la Sfântul Petru. 4. există și modelele mai apropiate, italiene. Renașterea timpurie a descoperit începând de pe la mijlocul veacului al XV-lea, înainte de a fi avut curajul să propună construcția centrală ca ideal al bisericii creștine, că sala uninavată constituie tipul ideal al unui spațiu longitudinal ecleziastic; Leone Battista Alberti a realizat în această formă biserica *San Andrea* din Mantova (sală cu o singură navă flancată de capele laterale și cupolă la intersecția transeptului). Este însă o biserică aflată într-un modest oraș de provincie. Aici nava centrală este încă foarte lungă, transeptul încă foarte proeminent, absida mică: totul contrazice unitatea efectului spațial. Acest exemplu a fost urmat, dar numai la edificii nesemnificative. Meritul lui Vignola este a fi aplicat sistemul la o biserică impunătoare, de o importanță determinantă, chiar la Roma. Numai într-o clădire mare putea fi valorificat rezultatul artistic al acestui sistem: efectul spațial copleșitor. Iar de la Michelangelo, acesta devenise postulat. Ajungem astfel la însăși intenția fundamentală a întregului ansamblu. Spațiul are viziunea depărtată ca punct de plecare. De aceea antichitatea a creat acest concept abia atunci când viziunea artistică se îndepărtase suficient de vederea apropiată strictă. Antichitatea clasică dorea însă să evite orice extremă (așa cum am văzut la Panteon), creând de aceea construcția centrală. Este un spațiu, dar unul clar, limitat pe toate laturile de distanțe egale. Același sentiment de echilibru domină și în Renaștere: Bramante dorește și el să creeze la Sfântul Petru un spațiu imens unitar, dar de pe toate laturile ochiul vede distanțe egale – o lege – ceea ce-i creează o impresie de liniște. Michelangelo a dus, după cum se vede, până la extrem această tendință la Sfântul Petru, însă la *Santa Maria degli Angeli* a

depășit-o. Și aici există un spațiu unitar, impozant, dar este dreptunghiular, în care deci dimensiunile lungimii și lățimii sunt diferite. Ochiul observă aceasta și pierde impresia de ordine oferită de construcția centrală. Apare impresia de incertitudine, tensiune, neliniște, dinamism, de conflict. Era ceea ce căutase Michelangelo însuși, deoarece spiritul epocii o cerea cu orice preț, iar Vignola nu a făcut decât să-l urmeze. Este fără îndoială sistemul albertian, dar Vignola l-a aplicat din cu totul alte rațiuni (la Alberti nava foarte lungă, brațele crucii foarte proeminente, absida mică: totul încă în spiritul medieval) și mai ales la o biserică uriașă, ceea ce Alberti nu ar fi făcut cu siguranță niciodată. Triumful său era astfel asigurat. Unificarea navei longitudinale cu cupola nu era firește chiar descoperirea lui Vignola (ea apăruse încă în romanic, apoi la *San Andrea* din Mantova); performanța sa constă însă în maniera armonioasă a îmbinării lor, astfel încât unitatea să nu fie esențial alterată, în ciuda combinării a două părți diferite, în două axe diferite. Iezuiții au menținut, pe cât posibil, acest sistem. Abia când ai în fața ochilor sistemul ca atare, te simți îndreptățit să vorbești de un stil iezuit, chiar dacă atunci îți vine în minte tot ceea ce s-a adăugat ulterior: un stil încărcat, o încântare a tuturor simțurilor.

Să analizăm acum exteriorul, atât de important la construcția centrală, dar și la cea longitudinală: aici contează însă în primul rând fațada. Biserica medievală are, în definitiv, patru fațade, biserica barocă nu mai are decât una singură, îndreptată spre privitorul subiectiv. Iată deci semnul distinctiv prin excelență al bisericii logitudinale baroce: exteriorul este complet neglijat în comparație cu interiorul, cu singura excepție a fațadei și a cupolei, aceasta din urmă fiind oricum nesemnificativă pentru vederea apropiată; fațada concentrează întreaga capacitate formală a artistului. Sesizăm că este exprimat aici unul dintre cele mai profunde și esențiale impulsuri ale spiritului baroc, remarcăm contrastul dintre simplitatea extremă și maxima bogăție. Neglijarea exteriorului constituie încă o trăsătura comună barocului și arhitecturii

paleocreştine; la cea din urmă se datora dispreţului faţă de forma exterioară materială frumoasă. Ceva asemănător există desigur şi în arta Contrareformei, care caută, la rândul ei, interiorizarea, dar o altă latură, cea a spectacolului este accentuată totuşi excesiv, aşa cum nu făcuse arta paleocreştină, care nu luase în considerare nici faţada. Vignola a proiectat şi faţada pentru Gesù. În timpul vieţii sale însă construcţia nu avansase atât de mult, iar când s-a ajuns în final la acest stadiu, stilul depăşise deja intenţia lui Vignola, aşa cum se petrece de obicei în epocile de mare avânt artistic. Niciodată evoluţia nu fusese atât de rapidă. Ca urmare, faţada a fost realizată în forme mai mature de către cel mai demn urmaş al lui Vignola, Giacomo della Porta. O vom analiza mai târziu; proiectul lui Vignola s-a păstrat la rândul său; va fi util să îl folosim ca termen de comparaţie.

Un exemplu şi mai instructiv pentru exteriorul unei biserici baroce îl oferă *San Andrea della Valle*. Piatră goală, fără masca travertinului. Delimitare în capele prin intermediul unor pilaştri plaţi, în fapt nişte lezene. Transeptul este ceva mai proeminent decât la Gesù (ceea ce este caracteristic pentru evoluţia stilului; a fost ridicat de Maderno, după 1600), atica înaltă maschează zidurile de susţinere: contrast faţă de gotic, care le transformă în element estetic. Alături de faţadă mai există un element remarcabil în exterior: cupola. Aceasta este însă destinată vederii depărtate, imaginii oraşului în ansamblu, în vreme ce faţada era destinată unei vederi apropiate. Cupola urmează în detaliu şi în liniile de contur în general modelul de la Sfântul Petru. Pentru oraşele italiene aceste cupole baroce sunt la fel de caracteristice ca şi turnurile gotice pentru oraşele nordice. Acelaşi principiu ascendent, dar la italieni el este mai proporţionat, mai moderat, mai puţin unilateral.

Giacomo della Porta, născut la Roma după informaţia lui Baglione, după alţii în nordul Italiei, la Porlezza. S-a format în ambianţa nemijlocit michelangiolescă şi poate fi considerat drept singurul maestru important al arhitecturii romane din epoca Conrareformei severe. Moare în

1604. Importanţa sa se extinde în egală măsură asupra arhitecturii religioase şi a celei laice. Să analizăm mai întâi realizările sale ca arhitect de biserici. A preluat peste tot moştenirea lui Vignola; ca arhitect şef la Sfântul Petru şi la Gesù. În primul caz însă s-a mulţumit să execute doar planurile lui Michelangelo.

Forma definitivă a cupolei, aşa cum poate fi văzută azi, a fost atribuită lui Porta. Este cazul, probabil, numai pentru calota interioară, pe care a înălţat-o peste proporţia stabilită de Michelangelo, amplificând însă numai ceea a ce dorise acesta. I s-a atribuit însă şi profilul exterior, fără o motivaţie satisfăcătoare. Mai importante şi mai înnoitoare sunt realizările sale ca arhitect şef al bisericii iezuite Gesù. Îi mai rămânea să termine aici probabil bolta în leagăn din interior şi în mod sigur faţada. A renunţat la planul lui Vignola şi a creat unul nou, care s-a şi realizat în forma păstrată până azi. Ne aflăm astfel în faţa unuia dintre cele mai importante capitole ale istoriei artei: apariţia faţadei bisericii catolice din epoca modernă. Acest capitol nu putea fi discutat în cazul lui Michelangelo, care nu a realizat o asemenea lucrare. Ea i-a fost încredinţată, cândva, de către Leon al X-lea. Ar fi trebuit să facă un proiect de faţadă pentru San Lorenzo din Florenţa; dar, aşa cum am amintit deja, aceste proiecte nu au fost terminate şi nu-l dezvăluie în nici un fel pe marele înnoitor care s-a manifestat mai târziu în proiectele pentru Laurenziana. Se poate deduce că el însuşi nu a fost mulţumit de proiecte şi nu a insistat să fie realizate.

Când Michelangelo a ajuns la conştiinţa deplină a propriei concepţii despre arhitectura viitorului, nu s-a mai putut ocupa de o faţadă de biserică, deoarece construcţia centrală reprezenta pentru el forma supremă. Iar aceasta din urmă este, strict vorbind, lipsită de faţadă. Pentru planul central de la Sfântul Petru a proiectat totuşi o faţadă pe latura dinspre piaţă, dar care, dat fiind că fusese calculată pentru aceste proporţii anume, nu putea fi utilizată la un plan longitudinal.

Atunci când urmaşii lui Michelangelo s-au confruntat

așadar cu sarcina de a concepe fațada unei biserici longitudinale, ei nu dispuneau de un model direct al maestrului, pe care să se poată baza. Au fost astfel obligați să se întoarcă înapoi la tradiție, adică la fațadele create înainte de construcția centrală de la Sfântul Petru ce au devenit pentru ei semnificative, după 1550. Aceasta ne obligă și pe noi să ne întoarcem puțin înapoi.

Fațada italiană medievală este de regulă lipsită de turnuri, ceea ce îi dă nota distinctivă față de cea nordică. Sistemul era impus de bazilică: cu două nivele, datorită diferenței de înălțime dintre navele laterale și nava centrală, cea din urmă putând să domine cu sau fără fronton. Sistemul acesta bazilical se mai întâlnește încă la bisericile medievale târzii din Roma: *San Agostino,* construită începând din 1483, bazilică cu pilaștri și cu o boltă în cruce pe ogive; și aici se exprimă avântul ascensional gotic, așadar în înălțime, ceea ce se manifestă și la fațadă. Două nivele, cel inferior extrem de înalt. Tendință de egalizare a celor trei dimensiuni: înălțimea se exprimă prin pilaștri, care fac parte din zid (ușoară curbare a cornișei), dar plați, foarte puțin proeminenți, mult prea zvelți, cu toate că sunt așezați pe un cordon, remarcabil întrerupt de uși; lățimea prin cornișe, cordonul orizontal, frize; adâncimea prin proeminența moderată a cornișelor de deasupra ușilor, mai ales a frontonului de la portalul principal, așezat pe console și pe ancadramentele realizate în suprafețele murale (ceea ce odinioară se obținea prin inserții). Ferestrele sunt circulare, înconjurate de un pătrat: calm absolut, căci nu există nici înălțime, nici lățime. La etajul superior, aceeași tratare. Frontoane de închidere. Unghiurile în retragere sunt acoperite de volute pentru a echilibra înălțimea cu lățimea, așa cum realizase Alberti la *Santa Maria Novella*, dar aici sunt mai plastice, grație palmetelor din colțuri. Următoarea fațadă este cea de la *Anima*, realizată în 1514. Se renunță complet la caracterul organic al bazilicii și se împarte fațada în trei nivele cu ajutorul pilaștrilor: laicizare certă, dar și unificare, prin stabilirea unei legături cu interiorul. Ca punct de plecare este luată de obicei fațada de la

Santo Spirito in Sassia, atribuită lui Antonio da San Gallo, construită însă, probabil, mai târziu. *Santa Catarina de Funari* prezintă în mare același sistem ca la *Santo Spirito*, datată 1563, atribuită lui Giacomo della Porta, cu două nivele, în locul navelor laterale largi existând aici părți laterale foarte înguste, folosite drept capele; volutele sunt de aceea foarte abrupte. Pilaștrii sunt ordonați într-o calmă înșiruire. Ansamblul este dominat de un fronton plin, static. Fațada prezintă un conflict încă moderat. Există mai ales o tendință de ascensiune mai puternică, o adâncime mai profundă. Este remarcabil că toate suprafețele sunt tratate, ilustrând tendința de a trata cu cât mai mare bogăție laturile vizibile (așa cum nu era cazul încă la *San Agostino* și *Anima*); între pilaștri există nișe și plăci încrustate pentru a crea articulări arhitectonice anorganice, dar capitelele sunt ornate cu festoane și cartușe, existând deci și o ornamentică organică. Accentuare a înălțimii și lățimii, ferestre înălțate, nenumărați pilaștri, nenumărate zone orizontale; jos, un impuls ascendent, sus, o fereastră rotundă centrală! Ansamblul constituie o suprafață bidimensională, dar partea centrală avansează cu un pas în raport cu zidurile, iar uneori detaliile proiectează mai multă umbră. Portalul este mai proeminent, dar frontonul se sprijină static pe coloane canelate (mai târziu sunt preferate cele netede).

Dacă fațada este într-adevăr opera lui Porta, atunci acesta a făcut în zece ani un progres esențial în direcția anunțată de Michelangelo. Decisiva fațadă de la Gesù datează din 1573. La prima vedere este greu de recunoscut că pornea și aici de la aceleași elemente existente la *Santa Caterina de Funari*, două nivele, parter mai larg, etaj mai îngust, cu fronton. Unghiurile în retragere echilibrate cu volute. Se resimte însă imediat senzația unei grele masivități; opusul Renașterii, care a lăsat întotdeauna impresia de grație ușoară. Ce anume creează această impresie? Un zid imens, în care totul este dinamic, în înălțime, în lățime, în adâncime. Limbajul arhitec-

tonic se bazează pe contrastul dintre orizontalitate și verticalitate. Greutatea materiei apasă prin stratificări orizontale pe pământ, forța de creștere acționează în sens contrar, vertical. În Renaștere se încearcă să se evoce cât mai puțin acest raport de forțe; nu trebuie să se amintească nici măcar faptul că echilibrul ar putea fi alterat.

La această fațadă greutatea masei orizontale și forța de creștere ascensională sunt deopotrivă subliniate în modul cel mai pronunțat și convingător. 1. Vertical: pilaștri, dubli, dar nu într-o travee ritmică, ci îngemănați, umăr la umăr, pentru a putea susține mai bine. 2. Orizontal: în mod deosebit atica plasată deasupra etajului superior, un element nou față de Santa Caterina. Apoi soclurile înalte, acroterele orizontale pe laturile frontonului, volutele grele, rulate în jos sub efectul propriei lor greutăți Observăm aceste două forțe opuse luptându-se reciproc. Remarcăm toată această sarcină apăsătoare și ne întrebăm cu îngrijorare dacă va putea fi purtată. Vedem această forță care ne atrage atenția că trebuie să poarte o greutate extraordinară. Accentuarea maselor corespunde întocmai acelui element pe care l-am întîlnit la figurile michelangiolești: excesul de materie, ce pare a fi explicit accentuată. Dar am mai găsit acolo o mișcare internă izvorâtă din profunzime; ea se exprimă aici în două moduri: ca accentuare a mijloacelor de expresie arhitectonică dirijate către partea centrală și totodată reliefarea, în raport cu planul, a elementelor murale izolate. 1. Accentuarea în partea centrală. Părțile laterale, corespunzătoare în partea inferioară capelelor din interior, sunt lăsate perfect netede, zidul apare acum complet gol, pentru că ochiul este atras de alte elemente. În partea superioară, volutele. În intervalul următor se află uși și nișe în partea de jos, iar în partea de sus nișe și plăci, dar de dimensiuni mai reduse decât la acoperirea celui de al treilea interval, care ocupă partea centrală: adevărata dominantă, cu portalul principal și blazonul în partea inferioară, cu o singură fereastră deasupra, timpanul având în partea de sus un blazon. Forma portalului este

deosebit de semnificativă. La Santa Caterina era încă un portal simplu, de o dimensiune potrivită omului, fiind deci folosită o scară umană. Și la Gesù deschiderea propriu-zisă a intrării (chiar și cea centrală, care este mai mare decât cele laterale) este încă gândită la scară umană; ochiul este îndreptat însă către portalul de aparat grandios, care ocupă toată înălțimea nivelului inferior. Sus este încheiat cu două frontoane, care se întrepătrund. Și aici se exprimă impulsul către supra-uman. Arta are, așa cum a anunțat pentru prima dată Michelangelo, legile sale proprii, care nu mai sunt omenești. Ușa de intrare apare astfel ca un rău necesar pentru oamenii imperfecți. 2. Dinamismul elementelor murale. Partea dominantă, cea centrală deci, trebuie să fie cea mai proeminentă; portalul cu semicoloane este cel mai proeminent, urmat apoi de ancadramentul său, alcătuit din doi pilaștri cu segmente de frontoane deasupra, apoi mai retrase sunt cele două intervale laterale; în final părțile laterale. Există deci patru planuri în care se mișcă zidul. Ele se continuă la nivelul superior, până la fronton, adică la conturul de bază și la timpan, aici doar cu o singură ruptură. Se observă ezitarea de a altera structura tringhiulară clară a frontonului; laturile frontonului sunt singurele necurbate, aici dinamismul s-a transformat în nemișcare. Este ceva extraordinar. La palatul Cancellariei folosirea rezalitelor era timidă, fără nici o intenție de a crea o dominantă; la Santa Caterina am văzut prima încercare de a reliefa fațada principală în raport cu laturile cu capele, dar atât de moderat, încât abia constituie o deviere. Aici s-a ajuns dintr-o dată la consecința extremă: zidul este interpretat ca element dinamic. Impresia de mișcare este creată și de intervalele diferite dintre pilaștri; arhitectura cristalină cere mai degrabă intervale absolut egale (Santa Caterina); acum ele sunt însă diferite, deci nu cristalin statice, ci organic dinamice.

Un alt tip de mișcare s-a căutat la această fațadă și, în general, la fațadele baroce: impulsul ascensional. Acesta este, așa cum s-a văzut, prezent, dar nu nu numai pentru

sine, ci pentru a se opune forței orizontale simultane a masei. Un impuls ascensional ca atare fusese dezvoltat în goticul nordic. Arta barocă îl cunoaște doar ca mijloc, necesar unui scop. Impulsul ascensional există în arhitectura barocă pentru a combate forța de împingere în jos.

S-a constatat că impulsul ascensional este cu precădere dominant la nivelul inferior, oprindu-se și dizolvându-se în cel superior. Se observă de exemplu că jos frontoanele nișelor se împing spre zona capitelelor, dar rămân sub această zonă care le strivește. Aceasta este de înțeles, pentru că în partea de sus trebuie purtat doar frontonul, în timp ce etajul inferior trebuie să susțină atica, nivelul superior și frontonul. Impulsul ascensional trebuie să fie maxim acolo unde forța de împingere în jos este și ea. Să examinăm volutele: la Santa Caterina sunt elemente de umplutură ușoare și grațioase, sprijinindu-se ușor și fără efort pe cele două laturi ale colțului. Aici observăm volutele răsucindu-se în jos, înfășurarea cea mai marcată este în partea inferioară și apăsă în jos; în schimb, nu are nimic de a face cu necesitatea de a purta frontonul.

Detaliu. Alcătuirea formală cu frontoane abrupte, prelungirea verticală a profilelor cadrului ș. a. sunt cunoscute de la Michelangelo. În nișele inferioare (plasarea exclusiv în registrul inferior, nu și în cel superior, semnifică și accentuarea intenționată a celui dintâi) sunt plasate figuri de sfinți (sculpturi în ronde-bosse). Aceasta devine treptat regulă. Stilul baroc cere multe opere figurative în decorație, apropiindu-se din nou, astfel, de gotic. În schimb trebuie reliefată o diferență netă față de Santa Caterina: în spațiul capitelurilor au dispărut festoanele și cartușele. Ornamentul, amintire a înclinației ornamentale renascentiste, trebuie să se retragă. Se exprimă astfel concepția artistică austeră michelangiolescă, precum și spiritul sever al Contrareformei, ce nu admitea în operele religioase ornamente superflue, capabile să distragă prin caracterul lor ludic.

Dacă este legitim să se vorbească despre o operă ca

reprezentantă a spiritului Contrareformei, ca produs al artei iezuite, atunci aceasta este fațada primei biserici iezuite din Roma. Aici nu apar încă semnele acelei bogății copleșitoare de detalii, atribuite de obicei artei iezuite. Vizibilă este aici doar aspirația către grandoarea exterioară și dinamismul interior. Ceea ce era exact în spiritul lui Michelangelo. Se poate de asemenea afirma că arhitecții din a doua jumătate a veacului al XVI-lea sunt mult mai apropiați de marele predecesor decât pictorii sau sculptorii contemporani. Cauza nu constă probabil în calitățile lor artistice superioare, cât în relațiile speciale dintre genurile artistice. Aspirația michelangiolescă se putea aplica în timp doar în desăvârșirea artistică a maselor anorganice; de aici succesul arhitecturii baroce și prețuirea ce i se mai acordă și azi. Michelangelo nu putea avea în pictură și sculptură succesori în spiritul în care și i-ar fi dorit.

Este interesant de comparat proiectul de fațadă al lui Vignola, așa cum s-a păstrat într-o gravură de Villamena, cu fațada lui Porta. Aceasta ne arată ceea ce era considerat ca depășit în 1573. La Wölfflin, comparația se face cu ușurință. Punctele esențiale de divergență sunt: 1. Pilaștrii sunt dubli, dar ordonați încă într-o travee ritmică, deci într-un impuls ascensional moderat, orizontale în egală măsură moderate. Atica mai joasă și mai des întreruptă, rezultatul este explicit: conflictul dintre vertical și orizontal nu este încă acut, verticalele fiind privilegiate; risipă redusă de forță elementară materială. Consecința este impulsul ascensional redus la rândul său. 2. În mișcare: numai trei planuri: dominanta centrală este firește reliefată, dar portalul încă se mai apropie de scara umană, în mod special prin arcul în plin cintru care face legătura între poarta de intrare și portalul de aparat. Numai partea centrală este puternic accentuată, lateralele din dreapta și din stânga sunt uniform alcătuite, spre deosebire de Gesù, unde se accentuează pe măsură ce se apropie de partea centrală. 3. În detaliu, mai multă înclinație către ornament: festoane în partea inferioară a

capitelurilor, pilaştri cu atlanţi şi cariatide (introducerea motivelor decorative organice).

Faţada lui Vignola respiră încă parţial aerul Renaşterii. Se observă astfel cum se poate realiza, cu mijloace aproape identice, doar prin modificarea raporturilor, un efect fundamental diferit. Se dovedeşte totodată că Giacomo della Porta a fost primul care a urmat total şi decis ideile lui Michelangelo. Poziţia lui Vignola, artistul provenind din rândul teoreticienilor Renaşterii târzii, era încă ezitantă.

Lui Porta i se atribuie şi faţada de la *San Luigi dei Francesi*, biserica naţională franceză. Aceasta se înscrie principial în aceeaşi direcţie, dar pare să urmeze o cale complet diferită; se consideră de aceea că Porta a colaborat cel mult la etajul inferior[3]. [...] Faţada are două nivele, cel superior la fel de lat ca cel inferior, nemaiexistând deci spaţiu pentru volute. Este poate o imitaţie a vechiului sistem, de la *Anima,* sau de la *San Giacomo degli Spagnuoli.* Surprinzător este şi faptul că dominanta centrală este foarte slab reliefată – lipseşte portalul monumental –, aproape mai puţin ca la Santa Caterina. Lipseşte de asemenea reliefarea în mai multe planuri: există o reliefare şi o retragere continui într-un singur plan, în locul reliefării în patru planuri. În schimb pilaştrii sunt dinamici, fiecare dintre pilaştrii simpli (nu dubli, ca la Gesù) fiind flancat de alţi doi în retragere: motiv iniţiat de Michelangelo la palatul Farnese. Frontonul corespunde doar părţii centrale şi este perfect static. Numai accentul de umbre este mai puternic. Nivelul superior este mai mare şi mai apăsător decât cel inferior. Există o unică explicaţie posibilă: faţada trebuie să fi fost plasată la origine pe o stradă mai îngustă, de unde etajul superior nu putea fi perceput decât pieziş, în diagonală, deci în racursi. Azi există un spaţiu relativ mare în faţă. Faţada laterală este ceva mai bogat tratată şi detaliată, prevăzută chiar cu un portal central placat pe ea.

Sunt deci elemente care au fost esenţial şi intenţionat diferit alese faţă de celelalte faţade ce reiau sistemul de la Gesù, ca şi cum s-ar fi dorit cu orice preţ să se facă

totul invers. Este însă exact: această faţadă constituie o deviere de la linia dreaptă a evoluţiei. De aceea a şi rămas fără urmaşi. [...]

A patra fază a primei perioade baroce: tranziţie către a doua perioadă. Un interval ce cuprinde pontificatul lui Clement al VIII-lea, Paul al V-lea, apoi cel scurt al lui Grigore al XV-lea şi începutul pontificatului lui Urban al VIII-lea. Participă deci familiile Aldobrandini, Borghese, Ludovisi. Carlo Maderno a fost nu numai nepotul lui Giovanni şi Domenico, ci şi elevul acestora; spiritul stilului baroc roman i-a fost mai familiar decât celor doi unchi ai săi. El a dus evoluţia stilului un pas mai departe. Numele său a devenit mai cunoscut decât al lui Fontana, prin simplul fapt că este autorul navei longitudinale şi al faţadei de la Sfântul Petru. Paul al V-lea Borghese comandase îndată după consacrare (1605) lucrarea; Maderna devenise încă sub pontificatul lui Clement al VIII-lea arhitectul cel mai de vază, continuatorul, într-un fel, al lui Domenico Fontana, astfel încât sub Paul al V-lea era sigurul căruia i se putea încredinţa marea operă. Prestigiul a fost şi mai mare după lucrarea de la Sfântul Petru şi până în vremea lui Urban al VIII-lea a fost cel mai celebru arhitect al Romei. A murit în 1629, toate lucrările sale rămase neterminate fiind preluate de Bernini. Se poate afirma deci că a fost cel mai îndepărtat descendent al vechii direcţii baroce, cultivând în interior efectul spaţial grandios, unitar, şi nu alternarea picturală de lumină şi umbră, iar în exterior dispunerea activă a maselor, concepând însă mişcarea în spiritul lui Michelangelo, mai mult internă, iar în exterior moderată. Bernini l-a depăşit pe Michelangelo, a accentuat dinamismul maselor arhitectonice prin exteriorizare, inaugurând astfel cel de al doilea capitol al arhitecturii baroce. Maderno nu se mai află nici el pe acelaşi plan cu Giacomo della Porta sau cu unchiul său Fontana. A depăşit acest punct mergând în direcţia lui Bernini. Încă înainte să lucreze la Sfântul Petru, a oferit o probă edificatoare a putinţei şi voinţei sale artistice în faţada de la *Santa Susanna*, care s-a bucurat de o apreciere uninimă, chiar şi la adversarii stilului baroc. Este deja un fapt sem-

nificativ! Se observă de la prima vedere: caracterul apăsător, masiv de la Gesù a dispărut în mare parte, mai mult decât la *Chiesa nuova*. Efectul de ansamblu este mai zvelt, ascendent; atica părţii centrale nu este atât de impozantă. Dispare acel efort greoi şi lipsit de graţie de degajare din masă, apare doar o reliefare foarte uşoară, mai rapidă, pentru a ieşi din profunzime, un impuls ascendent şi descendent mai accentuat; uşa de intrare este mare şi zveltă, scara umană fiind restabilită prin uşa de lemn ce este doar pe jumătate importantă din punct de vedere arhitectonic, pentru că doar partea inferioară este deschisă, ceea ce înseamnă că marele portal este în acelaşi timp deschis şi închis, oarecum asemănător vitraliilor gotice. Volutele demonstrează că este vorba de o intenţie conştientă: nu se răsucesc în jos, prin efectul greutăţii, ca la Gesù, ci se înalţă cu forţă, ridicându-se în elanuri contrastante. Această mişcare ascendentă se continuă explicit până în cîmpul frontonului, dar blazoanele sunt încă necurbate, balustrada mai puţin masivă. Trei planuri: simplificare introdusă în partea centrală, care rămâne totuşi dominantă în raport cu accentuarea părţilor laterale. Remarcabilă este apariţia coloanelor adosate nu numai la portal (căruia Porta îi acorda o oarecare autonomie), ci şi în al doilea plan, în partea inferioară. Coloana semnifică autonomizare, nu mai este, ca pilastrul, născut din zid, o pură mişcare dinăuntru înspre afară. Ea a fost aleasă aici evident pentru efectul de umbră mai puternic, deci din motive exterioare, ceea ce înseamnă depăşirea concepţiei riguros severe: viziunea interioară, raţională despre arhitectură ca un conflict între greutatea orizontală a forţei de gravitaţie anorganică şi forţa de creştere organică, portantă, verticală, este contestată în favoarea efectelor exterioare, mai picturale, a iluziilor optice, a unei plăcute desfătări optice. Supremaţia lui Michelangelo se apropie de sfârşit. La început este însă vorba numai de o încălcare a regulii, nu de o abandonare conştientă. Trebuie remarcat de asemenea că la dreapta şi la stânga faţada este simetric flancată de clădiri profane: sunt evident sateliţi ai faţadei, ceea ce se exprimă clar în balustrada care le surmontează şi care se continuă chiar şi la pantele frontonului (unde nu mai are nici un sens). Aceasta este tot o idee picturală, legată de o viziune depărtată, caracteristică celei de a doua perioade baroce. Faţada este tratată luându-se în considerare mediul ambiant, ca parte a unui mare ansamblu (spre deosebire de concepţia medievală). Trebuie să recunoaştem că apare aici germenele secularizării.

Activitatea lui Maderno la Sfântul Petru. A fost vorba în primul rând de transformarea unei clădiri centrale într-una longitudinală. Aceasta necesita adăugarea unei nave longitudinale. Inevitabil a apărut şi cerinţa unei faţade corespunzătoare; apoi s-a simţit nevoia intercalării unui pronaos între faţadă şi navă pentru a pregăti o intrare demnă în interior. Dacă faţada însăşi promitea ceva grandios, vizitatoul nu putea fi admis dintr-o dată în spaţiul sacru închis, ci trebuia să treacă printr-o treaptă intermediară semiînchisă.

Nava longitudinală. Problema care se punea aici era următoarea: întoarcere la bazilică sau preluarea sistemului de la Gesù? În fapt, recursul la bazilică a fost inevitabil la Sfântul Petru, o dată ce s-a avut în vedere o clădire longitudinală. Astfel s-a şi întîmplat; dar: 1. au fost admise doar două nave laterale (în loc de patru, ca la biserica veche); 2. aceste nave laterale sunt tratate atât de subordonat, încât aproape că nu contribuie la efectul arhitectural; 3. nava centrală a fost lărgită în detrimentul celor laterale. Stâlpii navei au primit diametrul celor de la cupolă, dar au fost deschişi în centru; aceste deschideri sunt cele ce formează navele laterale. Acestea din urmă nu sunt de fapt decât nişte capele de o adâncime neobişnuită, legate între ele. În esenţă este reluat sistemul de la Gesù, dar cu adăugarea unor capele deosebit de adânci (şi la Gesù capelele erau legate între ele). Se aspiră către spaţialitatea maximă a navei centrale. Navele laterale sunt nesemnificative. Prelungirea navei longitudinale dincolo de vechiul braţ ale crucii nu comportă decât trei travee, marcând totuşi arealul vechii biserici, care la clădirea centrală rămăsese în afara spaţiului consacrat. Aceasta este înnoirea lui Maderno. În rest, i-a urmat îndeaproape pe predecesorii săi. Stâlpii au fost

acoperiți cu un ordin colosal de pilaștri dubli, așa cum realizase Bramante la stâlpii cupolei, iar bolta a fost o boltă în leagăn, întocmai ca la brațele crucii datorate tot lui Bramante. Nava longitudinală este deci, din toate punctele de vedere, o prelungire unilaterală a brațului de vest al crucii, cu singura diferență că este puțin mai larg și luminat de sus, lateral, prin ferestrele tăiate în boltă (tot ca la Gesù). De îndată apare aici o observație importantă. Vechiul braț al crucii nu avea ferestre, prelungirea sa are. Care a fost urmarea? Partea navei dinspre cupolă nu primea lumină de sus și era de aceea mai întunecată; așadar, când pătrundem în biserică, vedem primul plan puternic luminat de ferestrele superioare și de cele ale fațadei, apoi partea întunecată de sub vechiul braț al crucii, în continuare spațiul strălucitor al cupolei și, în sfârșit, în parte dinspre actualul cor, un nou spațiu obscur. Rezulta astfel o alternanță variată de clar și obscur, de lumină și umbră: un farmec optic izbitor. Cum era înainte? Exista doar lumina cupolei, care lumina totul în mod egal, inclusiv brațele crucii. Este desigur exclus să nu se fi remarcat imediat noul efect luministic. Acesta ar fi putut fi suprimat dacă s-ar fi străpuns vechile brațe ale crucii cu ferestre. Nefăcându-se așa ceva, putem presupune că cel puțin nu a displăcut. Se anunță astfel o schimbare: nașterea gustului pentru atracția picturală exterioară în arhitectură; am observat un fenomen asemănător se remarcase la *Santa Susanna*. Asemenea simptome sunt de luat în seamă; ele ne arată calea evoluției viitoare. Efectul produs de interiorul navei este și azi puternic influențat de împodobirea cu incrustații în marmură și sculpturi decorative. Acestea aparțin celei de a doua perioade baroce în care Bernini în mod special a avut o contribuție esențială. Ar fi multe de criticat aici; dar dacă s-ar elimina această decorație veselă și însuflețită, spațiul uriaș ar fi probabil rece și neprimitor.

Ce se poate obiecta, din punct de vedere critic, navei lui Maderno? Este o pură risipă, deoarece spațiul nu s-a mărit, ci mai degrabă s-a micșorat. Este desigur o iluzie optică, dar determinantă pentru efectul artistic. Cupola rămâne spațiul principal; cele patru brațe ale crucii sunt

doar sateliții săi. Apoi unul dintre ele este mărit, prelungit, înălțat; dar nu va putea niciodată să atingă spațiul cupolei și mai puțin încă să-l întreacă. În consecință, nava pare obligatoriu mai mică decât este în realitate. De aici izvorăște și decepția pe care o resimte oricine intră pentru prima dată în navă. Acesta să fie oare cel mai mare spațiu interior din lume? Cupola acționează inevitabil ca normă a întregului ansamblu, încă de la intrare, înainte de a ajunge până la ea. Iar datorită micșorării artificiale pe care o suferă nava datorită cupolei, efectul ei asupra ansamblului este nefavorabil, micșorat. În această privință critica este îndreptățită să considere nava lui Maderno drept un dezastru, o diminuare a Sfântului Petru. Spre a se raporta la cupolă, ca la Gesù, nava ar fi trebuit realizată în cu totul alte dimensiuni, din care ar fi rezultat însă proporții supra-umane pe care nu îndrăznim măcar să ni le imaginăm. Nici Maderno evident nu a îndrăznit, s-a conformat pe cât posibil proporțiilor predecesorilor, considerînd că astfel era, cel puțin în esență, acoperit. Exteriorul putea fi complet abandonat în favoarea efectului de ansamblu acum, când planul central fusese sacrificat. Ca urmare nici capelele laterale nu s-au amenajat în anfiladă. Consecința obligatorie a fost necesitatea unei fațade, deoarece: 1. nava longitudinală are absolută nevoie de o fațadă monumentală spre piață și 2. pentru mascarea navelor laterale existente.

Fațada. S-a renunțat la efectul central și la vederea cupolei din perspectiva unei vederi apropiate; sarcina era de a crea o fațada cât mai somptuoasă către piața Sfântul Petru. Dat fiind că aceasta era menită să ascundă ochiului cele două laturi cu brațele proeminente ale crucii, precum și capelele din spate, ce făceau trecerea spre navă, ea trebuia în plus să aibă și o lărgime excepțională, absolut neobișnuită. Sarcina era uriașă: cea mai mare și cea mai dificilă pusă vreodată arhitecturii religioase moderne. Maderno a fost conștient de aceasta. A acționat la fel ca în interior și s-a apropiat pe cât posibil de prede-

cesori. Era de fapt unul singur, şi acesta concepuse faţada, în măsura în care se poate vorbi de ea, ca sală de acces într-o clădire centrală: Michelangelo. Intenţia sa fusese de a plasa în faţa braţului de vest al crucii zece coloane cu o atică orizontală, iar în partea centrală încă un portic cu patru coloane şi un fronton deasupra. Aceasta nu ar fi fost o faţadă (deoarece una propriu-zisă ar fi făcut concurenţă cupolei), ci doar un portic asemănător cu cel de la Panteon. Maderno a preluat ideea porticului, dar a transpus-o într-un stil baroc evoluat. A conceput un portic semiînchis, în faţă un ordin colosal de coloane, în locul structurii anterioare pe două nivele. Numai Palladio preferase dispunerea pe un singur nivel. Faţada cu un singur nivel trebuia divizată, din pricina zidului închis, în partea inferioară, prin intrări, iar în cea superioară, prin ferestre. Rezultau astfel două niveluri. Pentru a se evita acest aspect, ferestrele şi uşile au dimensiuni diferite, asemănător cu ceea ce realizase Michelangelo la peretele exterior al clădirii centrale, pentru a evita efectul de construcţie etajată. Deci: 1. Dinamism în orizontale. Desigur mişcare ascensională, producând un efect de verticalitate; atica masivă era cu atât mai necesară cu cât statuile apostolilor plasate deasupra nu emană o suficientă libertate. Dar şi intervalele dintre semicoloane sunt diferite. 2. Dinamism în verticale dirijat spre centru, diminuat, pe de altă parte, spre colţuri, apoi repaos în partea centrală, iar între aceste două puncte o succesiune rapidă a elementelor de susţinere. Arta clasică ar fi cerut intervale şi etaje egale.

Care a fost rezultatul? O faţadă barocă, dar nu cu două nivele, ci cu unul singur, deci cu un ordin colosal, corespunzătoare intenţiilor lui Michelangelo; ea aminteşte nemijlocit de Palatul Conservatorilor; şi aici există motivul stâlpilor cu coloane adosate, fără a fi aplicat însă cu aceeaşi decisă gravitate ca la Capitoliu. Dominanta este, dimpotrivă, mai riguros realizată: nu numai prin frontonul plasat deasupra celor patru semicoloane mediane (ceea ce intenţionase încă Michelangelo), ci şi prin lărgirea intercolonamentului central, care creează mişcarea de avansare treptată de la colţuri către centru, aşa cum se proceda deja începând cu Gesù. Dimensiunile diferite ale intercolonamentelor, ca mijloc de întrupare a mişcării, nu mai constituiau o noutate. Deasupra acestui colosal sistem vertical înălţându-se spre cer a fost plasată o atică uriaşă: şi aici se face simţită inspiraţia din tratarea michelangiolescă a părţilor posterioare ale bisericii. În partea superioară se află statuile colosale ale lui Christos şi ale apostolilor. Astfel a rezultat un perete-decor uriaş, de o lăţime copleşitoare: el avea nevoie de o închidere în partea superioară, o terminare în direcţia forţei de creştere. Pentru aceasta, faţada barocă avea frontonul. El nu putea fi însă folosit aici, deoarece ar fi prejudiciat cupola din perspectiva unei viziuni depărtate; de aceea frontonul este inclus în compoziţia aticii. Astfel, numai la colţuri se mai putea realiza o închidere. Maderno a intenţionat într-adevăr să plaseze turnuri pe cele două rezalite de colţ; ele sunt în contradicţie, desigur, cu sentimentul italian, erau însă necesare în acest caz, aşa cum şi Bramante proiectase să orneze cele patru colţuri ale edificiului său central. Turnuri cu o configuraţie pătrată, nu prea înalte, care ar fi oferit vederii apropiate o terminare verticală, dar care s-ar fi transformat, pentru viziunea de la distanţă, în sateliţi ai cupolei, ce rămânea, cu toate acestea, dominantă (ca şi la Bramante). Dar nu mai sunt, de departe, aceleaşi turnuri de la *San Trinita ai Monti*, unde erau dominante, sau ca cele din goticul nordic, unde strivesc cu totul spaţiul central dintre ele. Aceste turnuri au avut mai târziu propria lor istorie, fiind doar parţial realizate; azi nu se mai păstrează nici o urmă; mai târziu s-a renunţat la ele, dar – doresc să subliniez – numai din raţiuni pur tehnice.

Soarta ulterioară a faţadei nu se mai desfăşoară în timpul vieţii lui Maderno; nu el e cel ce a construit turnurile, ci Bernini. Trebuie să reţinem însă: faţada, aşa cum există şi azi, cu uriaşa el lăţime, copleşitoare pentru viziunea apropiată şi atât de des criticată, a fost proiec-

tată de Maderno cu două turnuri de colț. În schimb, acesta nu s-a gândit la o colonadă; fațada trebuia să impresioneze prin ea însăși, fără ajutorul acestui mijloc perspectival propriu viziunii depărtate. (După Gurlitt: o restaurare a fațadei lui Maderno cu turnurile.)

În ce constă noutatea la fațada Sfântului Petru?

1. Un singur ordin colosal în locul celor două ordine anterioare.

2. Turnurile fac parte integrantă din efectul produs de fațadă. Nu este un caz izolat, ci o problrmă a epocii următoare: sinteza dintre construcția centrală și efectul fațadei. Construcția centrală nu mai trebuie să se izoleze obiectiv în ea însăși .

Doar câteva cuvinte despre portic. Aici Maderno nu avea modele și trebuia ca atare să acționeze într-o manieră autonomă. Este totodată cea mai bună realizare, găsind indulgență chiar și în ochii lui Burckhardt. O sală uninavată de proporții perfecte, cu cinci mari portale, care alcătuiesc o eficientă cezură în zidul de intrare al bisericii, în vreme ce mari surse de lumină, provenind din piața Sfântul Petru, pătrund prin cele cinci intercolonamente. Boltă decorată cu stucatură, într-o moderată gradare arhitectonică. Închidere și deschidere totodată, caracteristice pentru sala barocă italiană din a doua perioadă (palatul Colonna). Este cu adevărat posibil ca Maderno să fi proiectat o sală închisă cu nișe terminale; spațiile de colț sunt mai puternic luminate prin largi arce în plin cintru, rezultând astfel alternanța de umbră și lumină. Laturile mici au fost prevăzute de Bernini cu închideri perspectivale, pentru care a optat pentru sculptura figurativă (extrem de semnificativă pentru a doua perioadă barocă): două statui ecvestre cu draperii învolburate, pure tablouri sculptate, concepute exclusiv pentru vederea depărtată. Pe o latură se vede Carol cel Mare al lui Cornacchini; pe latura opusă se află opera lui Bernini figurându-l pe Constantin, al cărei amplasament a fost însă integrat în *Scala regia* – la care formează un palier – și separat de portic printr-o poartă, astfel că închiderea rămîne aici invizibilă.

Maderno a conceput și pentru piața însăși importante decoruri prin două fântâni: aceasta este de asemenea în spiritul primei perioade baroce, care încearcă să întruchipeze în anorganic forța sa interioară. Construcție arhitecturală simplă, cu mai multe vase. O masă uriașă de apă izvorăște din trunchiul de con în înălțime, împrăștiindu-se apoi în mii de raze la pământ. [...]

Cea mai importantă biserică construită în epocă alături de Sfântul Petru a fost *San Andrea della Valle*, începută de Olivieri în 1594, preluată și continuată în curând de Maderno. Același sistem de la *Gesù*, cu pilaștri dubli, etc. dar și un progres: mai suplu înălțat, fără tribune, arhitravă curbată. La *Gesù* uriașa bogăție a picturii și sculpturii datează din a doua perioadă barocă; aceasta falsifică impresia generală. San Andrea este mult mai gravă și nobilă decât *Gesù*, unde decorul supraîncărcat contrastează izbitor cu severitatea greoaie a arhitecturii în ansamblu. Fațadă decorată cu coloane ce se detașează de zid, ca la Santa Susanna; foarte multe reliefuri. Fațada de la San Andrea della Valle dateaza din cea de a doua perioadă a stilului baroc, realizată de Carlo Rainaldi, ceea ce explică frontonul spart.

San Ignazio, a doua biserică iezuită din Roma, lângă *Colleggio Romano*, construită din 1626 de Domenichino, înfățișează același sistem, cu transeptul foarte puțin proeminent; proporții nu atât de largi și strivite (ca la bazilica paleocreștină), ci mai zvelte și înălțate: este o tendință inerentă în catedralele nordice medievale. Spațialitatea largă, conservată de italieni de-a lungul întregului Ev Mediu, este acum abandonată. Dintre detalii se remarcă: plasarea coloanelor în arcadele ce constituie intrările în capele. Acum, arcele trebuie să se sprijine din nou pe coloane; aceasta este împotriva spiritului michelangiolesc, semnificând reabilitarea suporților liberi, emanciparea elementelor portante față de zid și totodată autonomizarea capelelor. Se observă: se inaugurează din nou o concepție mai puțin severă. De altfel, această biserică ne conduce la ascensiunea lui Bernini; ea reprezintă pentru noi o etapă de tranziție.

Este aşadar evident: conflictul părţilor, conceput de Michelangelo ca principiu artistic în locul existenţei statice, trebuia să ducă la aspiraţia progresivă către înălţime. Michelangelo a reprimat această înălţare prin coronamente puternice, grele, apăsătoare, plasate deasupra. Epoca mai târzie a uşurat presiunea părţilor superioare, iar cele inferioare s-au înălţat, fireşte, din ce în ce mai sus şi mai însufleţit.

Faţadele. Giovanni Battista Soria continuă vechiul sistem, cam în stadiul de evoluţie atins la Santa Susanna, până către 1630. *Santa Maria della Vittoria* (după Bătălia de pe Muntele Alb): există o dominantă în centru şi o enormă tendinţă ascensională în partea inferioară. Volutele concepute static, contraforţii concepuţi ca volute răsucite. O scară ce urcă: elan vertical ce porneşte de jos! Porticul de la *San Gregorio Magno*, biserică paleocreştină cu atrium; demonstrează alterarea naturii atrium-ului (vesela curte cu portice), pentru care această epocă nu a avut nici o înţelegere. În consecinţă, faţada a fost aşezată în faţa atrium-ului pe un postament în trepte (ceea ce contribuie mult la efectul pictural). Două etaje, ferestre la nivelul superior ca la o clădire profană, dar fără vedere directă în biserică. Reliefarea pilaştrilor şi a părţilor centrale faţă de zid este puternic marcată, obţinându-se astfel un efect într-adevăr perspectival. Succesiune de patru planuri. În partea centrală însă, reliefată ca un rezalit, frontonul este complet necurbat; mişcare exterioară, în locul celei interioare. Se întâlnesc şi alte încercări în această epocă. *San Domenico e Sisto* din *Vincenzo della Greca*; zveltă, cu două etaje, dar fără cezură între centru şi capelele laterale, cu o simplă diviziune tripartită în ambele niveluri, cu un fronton înalt, static. Intervale egale. Un anume sentiment renascentist reapare aici. În partea inferioară o loggie cu stâlpi. Aceasta este încă Renaştere pură. Se observă însă desprinderea pilaştrilor şi curbarea şarpantei. Scară liberă. Totul este caracteristic încercărilor de tranziţie. Saturare de conflict interior, cerinţa de calm. *San Francesca Romana* din Forum, atribuită anterior lui Maderno, actualmente lui Carlo Lombardo. Aparent, sistemul lui Palladio de la *Redentore* din Veneţia. Un ordin colosal în centru, partea centrală în formă de templu, unificată prin volute cu navele laterale, în locul diagonalelor simple care la Palladio sunt paralele cu frontonul central. Părţile sunt subordonate centrului, se disting însă clar de acesta, mai mult decât admite stilul baroc. Chiar şi marile deschideri ale arcelor în plin cintru (azi în cea mai mare parte zidite la navele laterale) nu aparţin sensibilităţii baroce. Dacă ar fi construit-o Maderno, ar fi demonstrat aceeaşi lipsă de personalitate afişată şi de Fontana. Conceperea pe un singur nivel este singurul element care aminteşte de Maderna (Sfântul Petru), şi în aceasta constă diferenţa fundamentală în concepţie şi realizare. La *San Francesca* apare o tendinţă clară, la Sfântul Petru un conflict acut. Aspiraţia către măreţia simplă este romană. Fronton mai static, necurbat, reacţie similară ca la *San Domenico e Sisto*. De asemenea, există şi aici o scară exterioară. Se observă: se caută altceva, noul; se aspiră la depăşirea apăsătoarei rigidităţi a stilului baroc sever. Se aşteaptă un alt înnoitor, capabil să găsească forma dorită: Bernini.

NATURALISMUL

Aşa cum reiese din denumire, adepţii acestui stil vor să picteze natura aşa cum este, adică aşa cum au văzut-o sau aşa cum au crezut că o văd. Ei presupuneau desigur prin aceasta văzul optic; în cazul lor însă, ca la toţi italienii, acesta comporta încă elemente fundamental corporale, fiind deci întotdeauna mai mult sau mai puţin subiectiv. Apare astfel pentru prima dată recunoaşterea deschisă a unui subiectivism conştient, un subiectivism optic: de aceea sunt colorişti şi văd obiectele ca fenomene colorate, nu numai ca pure corpuri. Paralel apare dispreţul făţiş faţă de toate celelalte maniere picturale, din trecut sau contemporane. Naturalismul este singurul valabil. El taie toate punţile în urma sa. Ei se considerau îndreptăţiţi să ignore întreaga dezvoltare a picturii italiene. Aceasta îi desparte de bolognezi. Pictorii Carracci îi venerau încă pe marii cinquecentişti, urându-i doar pe manierişti. Ambiţia lor este însă unificarea liniei lui Rafael cu culoarea lui Tiţian. Naturaliştii sunt indiferenţi atât faţă de primul, cât şi faţă de ultimul. Nu îi interesează tipurile de frumuseţe tradiţionale, inseparabile de delimitarea tactilă a părţilor: îşi aleg modelele de pe stradă, pictându-le întocmai aşa cum arată, fără a se sinchisi de tipurile de frumuseţe create de Rafael şi de alţii. Reproşul adresat lor a fost că fără model nu sunt capabili să deseneze o figură umană. Nu se interesează nici de subiectele tradiţionale: sunt pictori de istorie, ce-i drept, dar prin

vocaţie sunt mai degrabă pictori de scene de gen. Colorişti fiind, lucrează în principal tablouri în ulei (pictură de şevalet), nu frescă. Baglione şi Bellori au subliniat acest fapt: Caravaggio nu a executat niciodată o frescă, urmaşii săi ţinându-se de asemenea departe de ea. Aceasta li s-a reproşat ca o dovadă de comoditate, dar motivaţia este mai profundă. Şi în tratarea culorilor şi-au dezvoltat un caracter particular; nu puteau fi, de la început, absolut independenţi, a trebuit să picteze aşa cum fuseseră învăţaţi. Apoi însă îşi creează o manieră picturală proprie, care părea cea mai potrivită concepţiei lor brutal naturaliste. Sunt apropiaţi de veneţieni, dar se eliberează în curând de aceştia, pentru că au nevoie de umbre; de atunci aveau să dezvolte contrastele de lumină şi umbră într-o manieră inegalată în pictura italiană. În fine, sunt adesea indiferenţi faţă de construcţia compoziţională. Aici în special nu puteau nega marea tradiţie. Există însă tablouri de Caravaggio construite absolut asimetric (*Punerea în mormânt* de la Vatican). Că aşa ceva s-a putut petrece la un italian, este în sine un fapt semnificativ!

Contrastele de lumină şi umbră nu îi apropie însă de artiştii din Nord, ci mai degrabă îi îndepărtează. Fondul este întunecat, lipsit de orice fel de reflexe, personajele se detaşează din fundal cu o acuitate metalică, într-o delimitare tactilă, asemenea elementeler izolate, ce sunt în aşa fel modelate, încât par să ţâşnească din umbră. De aceea sunt numiţi tenebroşi (tenebrosi). Relativ puţini dintre ei pot fi desemnaţi ca naturalişti puri; au influenţat însă toată pictura din secolul al XVII-lea. Îl menţionez doar pe Guido, care l-a imitat o bună perioadă pe Caravaggio. Întreaga şcoală napolitană este fundamental dependentă de Caravaggio. Italianul mediu avea o părere foarte înaltă despre propriai-i cultură, devenită istorică; nu ar fi renunţat niciodată de bunăvoie la ea. De aceea toţi literaţii şi comentatorii de artă din secolul al XVII-lea şi-au manifestat dispreţul faţă de naturalişti, aparent datorită opoziţiei conştiente în care aceştia din urmă se aflau faţă de cultura consacrată şi mai ales faţă

de glorioasa artă a Cinquecento-ului. Baglione, care scria pe la 1640, consideră că influența lor era pur și simplu nefastă. În schimb Bellori, clasicistul, recunoaște deschis, pe la 1680, că au avut și un efect benefic ca reacție anti-manieristă; a bănuit faptul că au fost de fapt adevărații înnoitori, dar i-a considerat în principiu la fel de exagerați ca manieriștii, în direcția opusă. Pictorul care avea să deschidă această cale, trebuia în mod necesar să fie aproape necultivat, indiferent față de cultura trecutului, tocmai pentru că nu o cunoștea. Trebuia să fie totodată un geniu, capabil să-i entuziasmeze pe ceilalți, pe cei cultivați, prin maniera de realizare concretă a concepției sale originale. Așa a fost înnoitorul și întemeietorul curentului: Michelangelo da Caravaggio. Un om necultivat, dar un geniu.

Michelangelo Merisi, zis Caravaggio, născut în 1569 la Caravaggio, în regiunea Bergamo, deci un *maestro comacino*. La început a fost zidar, fiu de zidar el însuși, continuând și la Milano să prepare mortarul și să amestece culorile pentru zugravi; râvnea să ajungă și el zugrav și pictor. Nu i se cunoaște vreun maestru, a fost probabil un autodidact[4]. Și acest fapt explică multe trăsături ale evoluției sale. Fără să cunoască marea tradiție, pictează ceea ce vede cu propriii săi ochi, fiind acceptat de contemporani, deoarece curentul realist plutea în aer. Trebuia să învețe doar coloritul, și a făcut-o în cel mai bun loc cu putință. Ajunge pentru o scurtă vreme la Veneția, unde-i cunoaște pe coloriști. Se simte înrudit cu aceștia, mai ales cu Giorgione, după cum se relatează. După aceea ajunge la Roma, în jur de 1600. Nu îl interesează Rafael și nici statuile antice, ci pictează nestingherit obiecte din natură. O soartă ciudată îl face să ajungă în atelierul cavalerului d'Arpino, care-l anagajează pentru reprezentarea de accesorii (plante, fructe); pentru frescele istorice manieriste nu avea desigur nevoie de ignorantul lombard. Caravaggio îl părăsesște, deoarece dorea să picteze figuri. A încercat apoi să lucreze independent, îndemnat se pare de un negustor de artă avizat. Este interesant de citit în Baglione cum era imaginată maniera

sa de a lucra. Se afirmă că ar fi pictat imaginile reflectate în oglindă (pentru a aduce toate lucrurile într-un singur plan, cel al tabloului). *Bachus:* studiu după natură. Apoi un băiat mușcat de șarpe, țipând; strigătul mai ales trebuie să fi fost foarte violent; este vorba deci de studii fizionomice, cum Rembrandt a făcut nenumărate. A găsit și un colecționar lipsit de prejudecăți, favorabil naturalismului, cardinalul del Monte, care i-a comandat și tablouri cu figuri. Câteva dintre acestea ne sunt cunoscute: *Concert cu tineri cântăreți*; în acest tablou a pictat un vas de flori cu apă în care se reflectă fereastra și alte obiecte din cameră (Van Eyck încercase anterior să redea reflexe în oglindă), iar florile erau acoperite de rouă. Caravaggio însuși considera că era cea mai bună operă pictată vreodată de el.

Apoi o țigancă ghicindu-i unui tânăr viitorul, *Ghicitoarea, con bel colorito*. Subiectul este tipic scenei de gen. Coloritul în acea epocă era însă venețian. Bellori distinge foarte bine două etape de dezvoltare în coloritul lui Caravaggio: 1. cea venețiană și 2. așa-numita lumină de pivniță. O anecdotă relatează originea *Ghicitoarei – ben trovato*. I se indicaseră Rafael și antichitatea drept modele de studiu, el însă a arătat spre oamenii care se aflau în vecinătatea sa și a afirmat: aceștia sunt maeștrii ce trebuie imitați. Apoi a angajat prima țigancă ce i-a ieșit în cale, folosind-o ca model pentru tabloul amintit. Avem aici întreg naturalismul caravagesc în privința subiectului. Este un model luat din popor, dar un model ales, unul romantic și interesant, nu un țăran chefliu ca la olandezi. În alte tablouri apare o cântăreață din lăută, tot un model ales, apoi trișorii, un alt model romantic, aventuros. Nu sunt accesibile umorului; pictura de gen olandeză a unor Dirck Hals, Pieter Codde, dar mai ales a lui Duyster este mai înrudită cu Caravaggio. Tablourile sale de gen au avut atât admiratori, cât și detractori. Roma însă nu putea fi cucerită nici cu tablourile de gen, nici cu coloritul său venețian. Trebuia să stabilească o legătură cu Michelangelo, pe care a realizat-o pictând 1. tablouri de istorie patetice, 2. într-o modelare puternică a figurilor

prin clarobscur. Abadonează tonul auriu venețian și creează așa-numita lumină de pivniță, în care figurile se datașează accentuat pe un fundal negru ca smoala, într-o lumină cenușie venită de sus. Denumirea de „lumină de pivniță" nu este însă prea fericită: lumina este absolut nenaturală. În locul alternanței ritmice de lumină și umbră (Correggio) el creează contraste brutale (ce nu necorespund, de altfel, unei cauzalități riguroase). Funadalul este de obicei negru ca smoala; dispar chiar și tonurile locale calde. Iată descrierea lui Bellori: Caravaggio a părăsit tonul anterior, simplu și delicat cu puține culori, începând să folosească umbre neobișnuit de puternice, pentru a conferi prin negru relief corpurilor. A dus această manieră atât de departe, încât nu și-a mai plasat niciodată figurile în lumina exterioară diurnă, ci în atmosfera întunecată a unei camere închise, unde lumina cade oblic de sus asupra părților esențiale ale obiectelor, restul rămânând în umbră, pentru a da ansamblului un aspect puternic prin forța clarobscurului. Astfel rezultă și culorile rupte: după Bellori, el nu ar fi cunoscut roșul de cinabru și albastrul de azur, despre care afirma că ar fi otravă (deci efect tonal, unificare spațială).

Numai astfel și-a găsit Caravaggio maniera proprie, după care s-a consacrat în principal picturii religioase, scenele de gen reprezentând doar excepții (la fel ca la Velázquez și Murillo, care au pictat în epoca de formație tablouri de gen, la care au renunțat apoi); dintre scenele biblice pictează cu predilecție: *Cina de la Emaus* (scenă de han), *Sfântul Toma* (naturalism), servitoarea din *Lepădarea lui Petru*. Lupta deschisă cu manieriștii și bolognezii s-a declanșat o dată cu tablourile din *Capella Contarelli* de la *San Luigi dei Francesi*, ce figurează scene din viața sfântului Matei; plafonul capelei trebuia să fie pictat de cavalerul d'Arpino, ceea ce însemna, cu adevărat, un duel... Întreaga Romă era pro sau contra. Adepții săi îl celebrau ca pe o nouă evanghelie a artei. Manieriștii s-au simțit desigur jigniți de moarte. Federigo Zuccaro mai trăia încă. Baglione ne relatează că s-ar fi dus la biserică și ar fi întrebat: ce-i cu tot zgo-

motul acesta? Apoi s-a uitat la tablouri și a spus: nu există nimic aici care să nu fie deja de mult cunoscut: Giorgione. Apoi a ridicat zâmbind din umeri, a declarat că nu înțelege tot acel vacarm și a plecat. Alții i-au reproșat că nu ar fi capabil să picteze decât picioare murdare și bonete rupte, jerpelite și altele asemănătoare. I s-a întâmplat repetat să i se refuze de către biserici tablourile comandate, dar a găsit întotdeauna imediat amatori pentru ele. Făcea, la rândul său, tot ce-i stătea în putință spre a agrava conflictul; era o natură profund rebelă și brutală. Vorbea cu dispreț despre toți ceilalți pictori, vii sau morți, susținând că i-ar fi depășit pe toți. Adversarii i-au replicat în schimb că ar fi ruinat pictura (părere care se mai aude și azi). Cu toate acestea, după cum Baglione însuși se vede obligat să recunoască, un simplu cap de al său era mai scump plătit decât tablourile de istorie cu multe figuri ale altora.

La această regie de lumină singulară, adesea atât de accentuată încât devine lugubră, se mai adaugă și altceva ce privește expresia: dacă la început își lua modelele din viață, din ambianța de ocupații practice, nesemnificative, exact așa cum i se ofereau, acum începe să aleagă. Caută intenționat figuri caracteristice, cât mai îndepărtate de tipul general de frumusețe. Individualizarea îi reușește mult mai puțin decât flamanzilor și olandezilor: era mult prea italian pentru aceasta. De aceea observăm adesea elementul vulgar, fără ca adevărata caracterizare artistică să ne poată reconcilia cu opera. Noi ceilalți, oamenii din Nord, nu ascundem elementele vulgare, atunci când ne apar ca o necesitate a naturii: pictorul trebuie să aibă deci forța de a le reprezenta ca atare. Altfel, urmează exigențele epocii prin reprezentarea unui patos accentuat. Acest patos nu este niciodată lipsit de autenticitate, este întotdeauna impresionant, adesea zguduitor, uneori însă poate fi respingător în combinație cu lumina lugubră și chipurile sălbatice.

Cele mai importante opere ale celei de a doua maniere sunt tablourile de altar, cel mai renumit fiind *Punerea în mormânt* de la Vatican. Mai întâi de toate fra-

pează compunerea unilaterală, complet asimetrică, a scenei. Nici unul dintre chipuri nu poate produce o plăcere pură; mişcările sunt aproape cu totul lipsite de graţie. Culoarea este sumbră şi întunecată, cu unele accente puternice de lumină; imaginea nu este însă lipsită de efect: durerea exprimată, patosul sunt adevărate şi autentice, acţionînd emoţionant asupra privitorului aflat într-o dispoziţie potrivită. Nici o manifestare teatrală, ţipăt sau leşin (neartistic), ci mai degrabă o durere conţinută, pe care artistul însuşi trebuie să o fi resimţit.

Un tablou reprezentativ al acestei direcţii, nu în expresia extremă, este *Madona rozariului* de la Viena. Fecioara, alături de sfinţi, împarte rozariile, poporul le primeşte. Lumina este sumbră, dar nu chiar de pivniţă, alegerea culorilor fiind tipică acesteia. Fecioara este o femeie din Trastevere, se află în mijlocul mulţimii, nu deasupra, ca la Domenichino. Cele mai semnificative sunt tipurile din popor, în special cel care întoarce spatele privitorului, arătându-şi tălpile, pline de murdărie, aşa cum o cerea realismul. Tabloul s-a aflat odinioară la Anvers, unde a ajuns datorită lui Rubens. Bellori însuşi relatează că acest tablou a stârnit o puternică senzaţie în epocă.

În 1606 are loc o luptă nefericită, în care Caravaggio îşi ucide adversarul. În viaţa particulară a fost, ca şi arta sa, singuratic şi inaccesibil, irascibil şi mohorât, pasionat, mândru şi plin de amărăciune faţă de orice conflict. (De la Milano se pare că a fost aproape obligat să fugă la Veneţia, din princina unei bătăi), A rămas mai întîi în apropierea Romei, unde şi-ar fi aşteptat liniştit graţierea, dar s-a mutat la Neapole, evident pentru că a simţit că maniera sa avea să găsească acolo un teren deosebit de fertil.

A devenit astfel extrem de important pentru sudul Italiei, maniera sa proprie fiind preluată cu aviditate de maeştrii napolitani şi sicilieni; aceasta le părea a fi mai potrivită decât cea bologneză. Bellori însuşi sesizează că marii maeştrii napolitani ai veacului al XVII-lea au pornit de la Caravaggio. De la Neapole ajunge în Malta,

unde l-a pictat pe *Marele Maestru al Ordinului*, un portret reprezentativ, aflat la Luvru. Dar şi de acolo a trebuit să plece din pricina unui conflict cu un cavaler. După nenumărate aventuri în Italia de sud, primeşte, în 1609, încuviinţarea de a se întoarce la Roma, graţie intervenţiei cardinalului Gonzaga – se observă ce protectori înalţi a avut: cardinali, apoi marchizul Giustiniani –, este implicat însă într-un accident nefericit în care-şi pierde tot avutul şi moare de malarie la Porto Ercole, la ţărmul pontic, înainte să ajungă la Roma, în 1609, acelaşi an în care îşi află sfârşitul, în cetatea eternă, Annibale Carracci.

NOTE

1. Realizarea scării, după proiectul lui Michelangelo, este azi atribuită lui Bartolomeo Ammanati. (nota trad.)

2. Biserica a fost începută de Cola de Capravola şi terminată de alţi arhitecţi. (nota trad.)

3. Se ştie azi că faţada a fost începută de arhitectul francez Jean de Thorières şi terminată de Giacomo della Porta. (nota trad.)

4. Cercetările moderne despre Caravaggio au modificat substanţial imaginea schiţată de Riegl; se ştie că artistul, născut la 28 septembrie 1573, a fost primit ca ucenic, încă de la vârsta de 11 ani, în atelierul manieristului târziu Simone Peterzano. Ajunge la Roma între 1590 şi 1592. (nota trad.)

GRAMATICA ISTORICĂ A ARTELOR PLASTICE

Prima versiune
Manuscrisul din 1897/1898

Mâna omenească își creează operele din materia neînsuflețită după aceleași legi formale cu care natura își făurește propriile opere. De aceea, orice creație artistică umană reprezintă, în ultimă instanță, un pariu cu natura. Sentimentul de plăcere care ne cuprinde în fața unei opere de artă create de mâna omului se măsoară după gradul în care omul a reușit să confere, în opera respectivă, o expresie clară și convingătoare legilor formale ale creației naturale. În perceperea concordanței dintre opera de artă și obiectul natural corespunzător rezidă sursa oricărei plăceri pur estetice. Istoria artei este însă istoria realizărilor umane în competiție cu natura.

Legea fundamentală după care natura dă formă materiei neînsuflețite este cea a cristalizării, bazată, la rândul său, pe simetrie, adică pe dispunerea egală pe orizontală a moleculelor de-a lungul unei axe mediane ideale. Formele materiei însuflețite (adică dinamice) par, dimpotrivă, să urmeze alte legi; în realitate însă, la baza lor există aceeași lege fundamentală a dezvoltării simetrice, care însă nu se dezvăluie la fel de simplu și nedisimulat tocmai din pricina capacității dinamice specifice operelor naturii însuflețite (fie prin dezvoltare, fie prin deplasare). Același lucru este valabil și pentru operele de artă plastică umane: create în concurență fie cu formele materiei neînsuflețite, fie cu formele materiei însuflețite, ele urmează însă întotdeauna, în ultimă instanță, aceeași

lege fundamentală, ce poate fi disimulată, sau dezvăluită, în cadrul ce constituie în mod artificial opera concurând natura, într-un tot desăvârşit creat de mâna omenească. Vom reveni cu detalii în capitolul despre motive.

Creaţia plastică este o competiţie creatoare cu natura şi nu voinţa de a crea iluzia naturii. O iluzie sau o falsificare perfectă a naturii ar constitui de altfel o imposibilitate umană absolută: nu numai a naturii însufleţite, a cărei viaţă omul nu ar fi niciodată capabil să o insufle materiei inerte, ci şi a formelor naturii neînsufleţite: chiar dacă un cristal ar fi desăvârşit imitat, o cercetare microscopică ar dovedi imediat că poziţia celor mai mici detalii nu este conformă cristalului natural. Chiar şi în operele bazate pe imitarea iluzionistă a efectelor exterioare ale naturii, ca peisajul impresionist de exemplu, această voinţă de iluzionare nu constituie un scop în sine, ci doar un mijloc de realizare a intenţiei estetice fundamentale: dezvăluirea capacităţii umane de creare a unui efect fenomenal natural. Opera de artă intenţionează atât de puţin să copieze natura reală, încât mai degrabă şi-ar rata scopul, dacă nu ar fi imediat recunoscută ca operă umană.

În spatele fiecărei opere de artă trebuie presupusă deci o operă a naturii (sau mai multe), în competiţie cu care a fost creată, chiar dacă – aşa cum s-a subliniat anterior – nu este obligatoriu ca omul creator să fi fost pe deplin conştient de această intenţie. Opera naturală corespunzătoare operei de artă se defineşte ca motiv al acesteia. Nu există însă o viziune unică a unei opere naturale anume, ci mai multe, diferite; cu alte cuvinte: omul poate vedea unul şi acelaşi motiv cu ochi fundamental diferiţi, în funcţie de modul în care concepe relaţia cu materia, deci cu fiecare operă a naturii ca atare. Mai importantă este aşadar problema motivelor individuale care dezvăluie în fiecare operă de artă raportul creatorului cu natura. Încercând, în următorul capitol, definirea principiilor necesare clarificării acestei probleme pentru orice caz de acum înainte, intenţionăm totodată – în măsura posibilului în momentul de faţă – reliefarea unei viziuni de ansamblu coerente asupra dezvoltării istorice a raportului dintre opera de artă şi natură.

Judecarea unei opere de artă presupune răspunsul la următoarele întrebări, în afară de cea privind motivul (ce?): 1. De ce? 2. Din ce? 3. Prin ce? 4. Cum? Răspunsurile vor fi formulate în capitolele despre scopul, materialul, tehnica şi mijloacele de expresie ale operei de artă. Scopul va fi tratat imediat după relaţiile dintre arta plastică şi natură exclusiv din raţiuni practice exterioare şi nu datorită semnificaţiei fundamentale acordate până acum în istoria artei. Răspunsul la problema semnificaţiei materialului şi a tehnicii ne va preocupa cu atât mai puţin, cu cât în ultima jumătate de secol ambii factori au cunoscut o supraevaluare unilaterală. În ultimul capitol însă, referitor la mijloacele fundamentale de expresie, abordăm analiza dezvoltării istorice a celor două elemente la care se reduce, fără excepţie, orice operă de artă.

CONCEPŢIA DESPRE LUME

Opiniile omului despre relaţia sa cu natura, pe care obişnuim a le defini pur şi simplu drept „concepţia sa despre lume", s-au modificat fundamental de două ori de-a lungul istoriei. De aceea istoria artelor plastice se poate împărţi în trei mari perioade, corespunzătoare în esenţă celor trei mari etape de mult stabilite ale istoriei politice şi culturale a umanităţii: antichitatea, Evul Mediu şi epoca modernă. Prima perioada cuprinde întreaga antichitate până în 313 d. C., anul proclamării creştinismului ca religie oficială în Imperiul roman, cea de a doua, Evul Mediu şi Renaşterea într-un sens mai restrâns, până în 1520, anul morţii lui Rafael şi a lui Leon al X-lea şi al răspândirii Reformei. De atunci începe a treia perioadă.

Este superfluă precizarea că cele două date nu pot şi nici nu trebuie considerate ca limite absolute. În fiecare perioadă se pot distinge trei etape, dintre care cea dintâi a elaborat concepţia determinantă despre lume, a doua (de regulă cea mai scurtă) o dezvoltă la apogeul perfecţiunii, iar a treia inaugurează procesul de descompunere şi înlăturare progresivă, astfel încât această ultimă etapă dezvăluie cel puţin la fel de mult despre concepţia viitoare ca şi despre cea a cărei etapă finală o constituie. Pe de altă parte însă este tot atât de evident că nici o concepţie depăşită nu poate dispărea dintr-o dată, supravieţuind încă secole de-a rândul, dacă nu în convingerile fundamentale ale umanităţii, cel puţin în formele exterioare prin inerţia tradiţiei; iar în artele plastice tocmai formele deţin rolul esenţial.

PRIMA PERIOADĂ. ARTA DREPT CORECTARE A NATURII PRIN FRUMUSEŢEA FIZICĂ

Conceperea creaţiei plastice drept corectare a creaţiei naturale implică faptul că omul se simte superior naturii. Această prezumţie a fost pertinentă în epoca de apogeu a antichităţii, ceea ce nu înseamnă însă că datează de la începutul istoriei omenirii; dimpotrivă, există referinţe convingătoare, întrupate în fenomenele relativ rudimentare ale unor culturi de altfel evoluate, pentru ipoteza că omenirea a făurit în timpurile străvechi reprezentări mult mai primitive şi nedesăvârşite. Fiecare obiect al naturii ce se mişca, creştea, murea fără intervenţia, sau chiar împotriva voinţei omului, se dovedea, graţie acestei autonomii a existenţei sau chiar a voinţei, a-i fi superior. Fiecare obiect al naturii se transforma astfel într-un zeu; acest tip – cel mai primitiv – al concepţiei despre lume poate fi definit ca politeism nelimitat. Este cel puţin îndoielnic dacă sub auspiciile unei asemenea relaţii timide a omului cu natura poate exista o concurenţă cu aceasta, deşi este neîndoielnic că nici un popor primitiv nu a rămas fixat în acest stadiu, privându-ne astfel de unica modalitate infailibilă a unui răspuns definitiv[1]. Momentul hotărâtor al înălţării către o concepţie mai evoluată a relaţiei umane cu materia înconjurătoare a fost atunci când omul a început sa-şi înfrângă teama faţă de acele fenomene naturale, care îi apăreau în mod deosebit terifiante şi superioare. Momentul a fost decisiv deoarece omul a devenit atunci pe deplin conştient de relativa sa

superioritate față de nenumărate alte obiecte naturale. Ajungem astfel în prima perioadă istorică: corectarea intenționată a naturii constituie prima modalitate de acțiune. Procesul își atinge scopul în momentul în care omul își proclamă superioritatea relativă în raport cu toate creațiile naturii, fără excepție. Totodată el este obligat să recunoască, în spatele fiecărui fenomen natural, existența unei forțe impresionante și copleșitoare ce se sustrage percepției senzoriale și influenței umane. Omul poate doborî copacul, dar nu-l poate face să crească prin propria-i putere. Astfel se ajunge la separarea fenomenului natural sensibil de forța naturală invizibilă, ignorată de perioada primitivă, care învestea fiecare obiect din natură cu putere proprie. Omul ajunge să fie conștient de superioritatea sa față de obiectul natural în sine, dar în același timp de inferioritatea sa în raport cu forța care creează și pune în mișcare obiectul. Forțele există vizibil, dar rămân insesizabile simțului vizual uman. Omul încearcă să le reconstruiască în imaginație; deoarece nu le poate concepe decât senzorial în gândirea sa naivă, le conferă neapărat o apariție sensibilă. Singura configurație posibilă, de îndată ce omul a ajuns la conștiința relativei sale superiorități față de toate creațiile naturale, este indubitabilă: numai figura umană putea să-i apară demnă de o forță superioară omului. Astfel s-a ajuns la politeismul antropomorf, dus la desăvârșire de către greci. Conform acestuia, forțele naturii sunt oameni ca și noi, fără a avea defectele noastre în ce privește frumusețea, fiind însă, spre deosebire de noi, nemuritori.

Cum se configurează, sub auspiciile acestor reprezentări, arta ca întrecere creatoare cu natura? Dacă fenomenul natural înfățișează ochiului uman doar neesențialul, accidentalul, tranzitoriul, arta creează esențialul, semnificativul, imuabilul. Astfel se constituie corectarea naturii prin arta plastică a omului antic. Identificarea sa ca scop al tuturor artelor vizuale presupune recunoașterea următoarelor două principii fundamentale:

a. Numai perfecțiunea are drept la existență artistică.

În artă ca și în viață funcționează legea celui mai puternic. Cel puternic își poate permite orice, cel slab trebuie să îndure totul; el poate implora mărinimia învingătorului, dar nu are dreptul să fie cruțat. Aceasta este ordinea naturală a lumii. La fel în artă, doar cel puternic, victorios și frumos este demn de a fi reprezentat; cel slab, învins și urât este acceptat doar în mod excepțional ca termen de comparație pentru preamărirea cuceritorului.

b. Această perfecțiune este perceptibilă, deci corporală, nu spirituală. Cultura antică nu cunoaște desăvârșirea spirituală, independentă de cea corporală. Nu există în antichitate o distincție categorică între arta religioasă și cea profană, deoarece nu există o dicotomie între fenomenele și forțele naturale: acestea din urmă sunt și ele apariții sensibile, chiar dacă rămân invizibile muritorului. Funcțiile spirituale ale omului sunt inseparabile de cele trupești, un corp frumos este presupus a fi locuit de un suflet frumos, noțiunea din urmă aparținând însă abia etapelor evoluate ale antichității.

În cadrul imaginii generale a primei perioade din istoria artei, de corectare a naturii, se pot distinge cu ușurință trei subdiviziuni ce reprezintă, conform naturii, creșterea, apogeul și declinul principiilor fundamentale.

Devenirea

S-a împlinit în principal în arta vechilor egipteni[2]. Monumentele acestei arte dezvăluie încă nenumărate rudimente ale unui mai vechi cult animalier, care, în chip de element de legătură, ne conduce înapoi la perioada primitivă a politeismului nelimitat. Atunci când figurile pur umane au fost folosite pentru a personifica forțele naturii, ele nu înfățișează nici o individualizare spirituală și abia una, infimă, corporală. Capetele, mai ales cele din aceeași perioadă, sunt identice până la confuzie[3]. Aceasta corespunde cu panteonul egiptean, mai dezvoltat decât la oricare alt popor. Dacă grecii au introdus eroii ca semizei, în a căror ascendență, după mărturisirea

lui Herodot, abia al șaisprezecelea strămoș era un zeu, la egipteni fiecare faraon este un zeu predestinat, căci îndată după moarte el se așeza în rândul zeilor.

Apogeul

Este ilustrat de arta greacă din perioada prealexandrină. Urmele unei concepții primitive, inerente în cazul egiptenilor, apar aici vag, punându-se pe de altă parte sămânța pentru viitorul declin. Perfecțiunea corporală, identică cu frumusețea, constituie încă postulatul fundamental al artei, dar pe de altă parte apare treptat o ușoară individualizare. Aceasta se raportează mai întâi doar la corporal: astfel, Zeus apare ca un bărbat cu barbă în floarea vârstei, Afrodita ca o tânără femeie la apogeul farmecului senzual, fiind vorba însă de un adaos întâmplător, ce contrazicea conceptul perfecțiunii absolute, al tipului universal, etern. Expresia sensibilă a capetelor din cea mai mare parte a imaginilor de zei atici ascundea și ea germenele viitoarei individualizări spirituale, ce avea să submineze celălalt postulat al concepției antice, al unității absolute dintre materie și spirit. Căci meditația este, la rândul ei, întâmplătoare; ea este totodată cea mai puțin aleatorie dintre toate expresiile feței și tocmai de aceea grecii au transformat-o inconștient în simbolul spiritualului imuabil.

Declinul

Se petrece în arta elenistico-romană, până la Constantin cel Mare[4]. După moartea lui Alexandru cel Mare, politeismul antropomorf constituie încă, vreme de mai bine de șase secole, concepția oficială a popoarelor antice, mai precis a popoarelor mediteraneene. Celor doisprezece zei li se închină nenumărate statui dăltuite după tiparele tradiționale și nenumărate temple construite după schema prestabilită. Dacă analizăm marea masă

de opere păstrate din această îndelungată perioadă, impresia de ansamblu este încă dominată de aspirația către perfecțiunea corporală, către frumusețe, în care se exprimă scopul artelor plastice din antichitate, strădania de corectare a naturii, în particular însă se întâlnesc fenomene ce nu pot fi subordonate în totalitate tendinței generale.

În această privință grupul Laocoon a făcut senzație într-o perioadă în care știința – și azi încă tânără a istoriei artei – era abia la începuturile sale. Preamărirea suferinței întrupată de grupul statuar este într-adevăr neobișnuită în istoria artei grecești. Dacă decăderea eroului era menită să consacre victoria divină, figura triumfătoare a zeului trebuia nu numai să fie figurată, ci să constituie totodată personajul principal, dominant, al grupului. Cu Laocoon și fiii săi apare desluşit suferința și imperfecțiunea ca scop în sine (și nu ca termen de comparație), demn de a fi reprezentat în artă. Laocoon apare astfel ca precursor al artei creștine.

Dacă, după toate aparențele, Laocoon figurează o reprezentare mai individualizată, atunci genurile artistice nou apărute constituie o cu atât mai semnificativă alterare a principiilor anterioare în concepția despre natură și în opera de artă condiționată de ea. Acest fapt este valabil în primul rând în arta portretului cu maxima individualizare fizică, apoi în redarea rafinat naturalistă a unor animale în sine nesemnificative, ca mielul și leoaica de pe relieful Grimani de la Muzeul din Viena sau și mai vizibil în căprioarele, homarii și altele asemănătoare din Sala animalelor din Muzeul de la Vatican. Cum se armonizează interesul explicit manifestat acolo față de apariția naturală imperfectă, fugitivă a omului și animalelor în sine, cu postulatul perfecțiunii, esențialului, universalului ca singurele demne de a fi reprezentate și al imperfecțiunii ca rău necesar, inevitabil?

Expresia spirituală a figurilor capătă o importanță din ce în ce mai mare. În această privință perioada finală a artei antice a fost dintre cele mai prudente. Spiritualul ca atare nu este într-adevăr reprezentabil și poate fi expri-

mat numai prin redarea unor anumite fenomene secundare fizice, întruchipate la om în special în fizionomie. Ele fuseseră anticipate în arta clasică tocmai pentru caracterul lor accidental, fugitiv. De aceea, chiar în arta romană, figurile umane păstrează în general acel caracter meditativ, ce reflectă oarecum o rațiune universală. Când apărea însă un scop special de reprezentare, ca de exemplu în figurarea lui Darius din mozaicul pompeian înfățișând bătălia lui Alexandru, atunci imaginea exterioară a unei emoții sufletești interioare căpăta un caracter mult mai dramatic decât înainte, amintind inexorabil de Laocoon.

Deci suferința în locul biruinței, imperfecțiunea în locul desăvârșirii, ambele figurate ca scop în sine (nu pentru un scop reprezentativ anume), în fine caracterul spiritual fugitiv ca adaos desprinzându-se din ce în ce mai semnificativ de corporalitatea în care inițial era absorbit fără urmă: sunt cele trei simptome în arta sfârșitului antichității care dezvăluie explicit că în concepția generației de atunci începea să se producă o modificare profundă a raporturilor omului cu natura. Expresia nemijlocită a acestui raport se întrupează în cult și, așa cum s-a remarcat deja, politeismul antropomorf a rămas până la sfârșitul perioadei în aparență la fel de dominant cum ni se părea a fi impulsul de corectare a naturii în artele plastice contemporane. La o privire mai atentă însă, simptomele destrămării identificate în arta elenistico-romană apar la fel de evident și în zona cultului. Semnificativă este apariția zeităților care aveau să concretizeze un concept imperceptibil senzorial, ca de pildă Kairos. Pătrunderea crescândă a zeităților orientale provenite din ambianța spirituală a popoarelor semite, posedând originar înclinația către speculația abstractă, poate fi de asemenea revelatoare în acest context. Decisivă a fost însă indiferența păturii cultivate față de cultul zeilor moștenit din vechime. Politeismul devenise deja păgânism într-o epocă în care creștinismul era încă departe de a fi triumfat. Statul, reprezentat de clasa cultivată, nu a renunțat la vechiul cult al zeilor, deoarece pe

el se întemeia întreaga ordine statală. Conducătorii romani erau preocupați nu de credința creștinilor, ci dacă aceștia erau dispuși să-și îndeplinească datoria față de stat, în jertfele față de zeii oficiali. Politica, cultul și arta erau în lumea antică și în special în Imperiul roman într-o legătură intrinsecă întruchipând oarecum un tot. Separarea politicii de cult, așa cum o dorea Isus (dați lui Dumnezeu ce este al lui Dumnezeu și Cezarului ce este al Cezarului), nu putea fi admisă; atunci când a apărut pericolul de a fi realizată, în ciuda tuturor opozițiilor, Constantin cel Mare a decis să schimbe cultul, mai degrabă decât să renunțe la unitate. Arta și cultul ar fi trebuit, în egală măsură, să urmeze căi diferite: acele portrete și imagini de animale semnifică deja o emancipare a predilecției pentru arta profană, ignorată inițial în antichitate. În consecință, moștenitorii culturii greco-romane s-au străduit și în acest domeniu să restabilească unitatea concepută ca necesară, indispensabilă: aceasta este arta bizantină, supraviețuind până în zilele noastre ca artă oficială și religioasă și o dată cu ea, în mod surprinzător, trăsături din lumea antică oficială, religioasă, artistică și de castă. Toate aceste schimbări fundamentale începuseră o dată cu întemeierea Imperiului roman și apariția lui Isus, dar vechile forme păreau să fie durabile; a fost necesar doar ca majoritatea învățaților din Imperiul roman să recunoască credința creștină ca reprezentare a noii concepții despre lume și vechile forme antropomorfe ale forțelor naturale au dispărut, nu fără a avea efecte în continuare încă secole de-a rândul. A dispărut însă și arta antică? Nicidecum. Ea a supraviețuit în noua eră mai ales acolo de unde a provenit odinioară – în estul Mediteranei – într-o asemenea măsură încât părea compatibilă cu concepția creștină despre legătura omului cu materia. Uriașa forță a tradiției ce joacă un rol atât de important în istoria artei, s-a manifestat aici cu o putere fără precedent, atunci când a știut să arunce o punte peste prăpastia atât de adâncă dintre cele două concepții despre lume. În ce privește proporția în care este admisibilă corectarea păgână a naturii într-o artă monoteistă, semi-

ții au fost de altă părere decât romanii de naționalitate și cultură greacă. În genere însă, atât arta bizantină cît și cea islamică se află pe un teritoriu comun: ambele sunt încă dominate de dreptul antic al celui mai puternic. În particular, ambele arte ar trebui tratate ca apendice ale artei antice, chiar dacă apariția și înflorirea lor datează abia după Constantin cel Mare, iar existența lor se prelungește până în epoca modernă și chiar până în zilele noastre. Influența unei concepții monoteiste se manifestă în aceste arte cu precădere într-un mod negativ. Pentru a le înțelege însă, trebuie cunoscută esența noii concepții și legătura impusă de ea între omul creator și natură, motiv pentru care le vom include obiectiv în cea de a doua perioadă, căreia îi aparțin de altfel în mod absolut din punct de vedere cronologic.

A DOUA PERIOADĂ. ARTA DREPT CORECTARE A NATURII PRIN FRUMUSEȚEA SPIRITUALĂ

Politeismul rafinat a explicat fenomenele naturale aproape infinite, pentru care politeismul nelimitat presupusese tot atâtea forțe independente, ca pe manifestări ale uneia și aceleiași puteri; monoteismul desăvârșește acest proces de rafinare, statuând o unică forță creatoare a tuturor fenomenelor naturale, fără excepție. Această unică forță nu suportă, strict vorbind, o întrupare în forme sensibile; ea este atât de infinit de mare și desăvîrșită, încât omul dispare în ea, asemenea oricărei materii însuflețite sau inerte. Dumnezeul suprasensibil singur constituie perfecțiunea, iar toată materia, inclusiv omul, este dimpotrivă imperfectă și muritoare. Dacă arta trebuie să concureze natura, atunci potrivit concepției monoteiste trebuie să reprezinte suprasensibilul, spiritualul, sufletescul. Acestea însă nu pot fi redate în sine, tocmai pentru că nu sunt sensibil perceptibile; renunțarea la concurarea naturii însăși era inexorabilă. Monoteismul riguros este originar și de-a lungul istoriei veșnic ostil artei.

Popoarele de rasă semită au fost acelea care, relativ devreme, au recunoscut, mai mult sau mai puțin clar, monoteismul ca scop suprem al oricărei speculații teozofice. Faptul că nu toate au atins acest scop este explicabil datorită intereselor terestre, de care unele speculații au fost distrase: mesopotamienii prin cele militare, fenicienii, prin cele comerciale. Poporul evreilor a fost sin-

gurul care a beneficiat de fericirea acelei tihne contemplative, indispensabilă unei cercetări aprofundate a conceptului divin monoteist. Tot evreii sunt cei care au păstrat în antichitate poziția de respingere hotărâtă a artei, în vreme ce aceasta a constituit, la toate popoarele vecine și cu precădere la grecii mereu inovatori, cea mai importantă și demnă manifestare a vieții.

Dumnezeul evreilor, totodată fecund și de necuprins, nu a făcut cuceriri nici măcar la alte seminții semite; o și mai mică șansă avea să aibă la popoarele occidentale, puțin înclinate către speculația teozofică și care se dedicau reprezentărilor sensibile. Dacă monoteismul trebuia să înlocuiască politeismul oficial ajuns să fie considerat lipsit de sens în ochii învățaților, el trebuia adaptat capacității de gândire și sensibilitate a popoarelor neevreiești. Concesiile față de necesitatea unei reprezentări senzoriale a divinității erau din capul locului inevitabile și ele au fost exprimate de Isus în Sfânta Treime a Dumnezeului unic. Aceasta trebuia să mulțumească popoarele orientale, înclinate originar spre reprezentările monoteiste. Spre a cuceri occidentul greco-roman era necesar mai mult decât un sistem religios intermediar între un concept divin monoteist și o reprezentare senzorială a divinității. Noua învățătură trebuia să se impună popoarelor occidentale printr-o întruchipare a eliberării și mântuirii. Aceasta s-a petrecut grație componentei sociale a învățăturii lui Christos: lupta împotriva dreptului unic al celui puternic, întemeierea dreptului la existență și pentru cei slabi, cei suferinzi, cei învinși.

Învățătura creștină cuprinde astfel două părți, destinată întregului univers, dar corespunzătoare simptomatic, fiecare dintre ele, celor două jumătăți în care s-a divizat Imperiul roman. Efectul este vizibil încă din epoca apostolilor. Se disting curând creștinii evrei, preocupați în primul rând de monoteism, încercând să transpună cât mai mult din Jahwe nemilosul, justițiarul, supraomul, în Sfânta Treime creștină și ocupându-se secole de-a rândul de speculații asupra Sfintei Treimi, și creștinii păgâni, interesați în primul rând de miezul social al învățăturii lui Isus. Cei dintâi au luptat mai mult

împotriva interesului (inițial și ne-antic) uman pentru natura materială imperfectă, trecătoare, rămânând ferm încrezători, în consecință, în dreptul antic al celui mai puternic; ceilalți au luptat împotriva dreptului celui mai puternic, așezând ostilitatea față de natură pe planul al doilea. Primii nu s-au depărtat atât de antichitate cât s-au întors la concepția lor inițială, conform căreia natura nu trebuie niciodată reprezentată în formele ei trecătoare. Ceilalți au trebuit să extindă toleranța față de orice imperfecțiune și asupra fenomenelor naturale imperfecte. Prima direcție duce la bizantinism și islamism, cea de a doua la catolicismul roman.

A. Perpetuările artei de corectare fizică a naturii

a. Arta bizantină

Când împăratul Constantin a mutat reședința de la Roma la Bizanț, aceasta s-a petrecut nu datorită primejduirii primei capitale de către barbari, aflați mult mai aproape de Bosfor decât de Italia centrală, ci pentru că împăratul era conștient că premisele pe care urma să se construiască viitorul imperiu erau prezente într-o măsură mult mai mare în Orient decât în provinciile mediteraneene occidentale. Imperiul universal, în care totul trebuia construit după același șablon, reprezenta un element fundamental abstract, părând a fi fost conceput mai degrabă pentru orientalii înclinați spre abstracție decât pentru romanii predestinați a se dedica nesfârșitelor energii vitale. Astfel sediul s-a mutat dacă nu în Orient, atunci la poarta acestuia: acolo unde se învecinau lumea semită și lumea grecească. Grecii au ocupat o poziție – atât geografic cât și cultural – intermediară între Orientul propriu-zis și Occident, părând a fi predestinați să joace rolul predominant de ambele părți.

Trăsătura care a făcut ca Imperiul roman să devină pentru toate popoarele lumii măreț și aproape autocrat – disciplina absolută și ordinea aparatului administrativ

până în cel mai mic detaliu al vieții – avea să fie dezvoltată până la ultimele ei consecințe. Regulamentul domină totul în statul bizantin: politica, religia, arta, viața socială. O nesfârșită ierarhie are în vârf pe împăratul-papă. Este dreptul celui mai puternic, transpus în norme stricte și, pe cât posibil, legiferate pentru eternitate. Faptele cotidiene de o anume importanță sunt reglementate după un ceremonial minuțios. O ordine statală atât de semnificativă nu putea să lipsească din artă. Se observă apariția, în locul artei universale romane, a unei arte bizantine cu un caracter aproape la fel de universal și uniform, care s-a putut menține în egală măsură datorită activității prolifice a atelierelor statului. Arta plastică este un pariu cu natura; cum s-au raportat însă bizantinii la această competiție?

Întreaga ordine statală bizantină s-a clădit ca o continuare fidelă a culturii antice a dreptului celui mai puternic. Nu este surprinzător deci că acest principiu a fost continuu aplicat în artă. Monoteismul consideră exclusiv perfecțiunea spirituală și frumusețea sufletească demne de a fi reprezentate în artă; dar acestea nu pot fi redate în sine, iar a le figura prin apariții secundare corporale ar fi însemnat tentativa de a reda desăvârșirea prin nedesăvârșire. Bizantinii nici nu au conceput o soluție în această direcție, după cum în cult s-au mulțumit cu un ceremonial exterior, formal. Arta plastică a fost pur și simplu gândită ca o continuare fidelă a antichitității, de corectare a naturii prin frumusețea corporală. Monoteismul a influențat această poziție într-un mod negativ; s-a abandonat din antichitatea romană tot ce era susceptibil să apară ca fenomen natural imperfect în sine: arta portretului, plăcerea formei nude[5] etc. Bizantinii doreau o restaurație a antichității pure cu evitarea elementului păgân-antropomorf. S-au întors astfel în general, adesea chiar și în detalii[6] la stadiile mai timpurii ale dezvoltării artei antice, mai precis la arta greacă pre-alexandrină. Reprezentările formei umane sunt demne și frumoase, în contradicție cu cele romane târzii, care, după cum se va vedea, par să fi căutat câteodată urâtul însuși. Evitarea unei competiții prea fidele cu natura în imitarea însăși a

artei gecești prealexandrine va fi explicată mai târziu într-o analiză detaliată. Pentru eliminarea principială a oricărui risc de a trece din nou de la reprezentările „corectoare" ale naturii la redarea, cu timpul din ce în ce mai fidelă, a fenomenelor naturale imperfecte și trecătoare, a fost instituit panaceul culturii bizantine: norma. S-a creat un canon al motivelor legal admisibile în artele plastice, iar orice reprezentare a naturii care nu-l respecta era amenințată cu legea penală. Astfel a fost posibilă conservarea acestei arte bizantine aulice și de cult până la căderea Imperiului bizantin; iar în regiunile îndepărtate ale Europei răsăritene și în Orient supraviețuiește până în zilele noastre[7].

Caracterul schițat a ajuns, în arta bizantină, la o expresie pură și clară abia de-a lungul evoluției, în mare parte numai după iconoclasm. În primele secole ale existenței sale se întâlnesc fenomene diverse, care nu pot fi subsumate acestui caracter: de exemplu imaginile absolut „naturaliste" de fructe pe capitele, alături de altele absolut „stilizate". Extremele se ating evident; ele demonstrează însă că tradiția antică romană a supraviețuit o vreme chiar în Evul mediu bizantin, atât de ostil confruntării cu fenomenele imperfecte ale naturii. Nu este eronat dacă se consideră că faptul se datorează grecilor, cei mai occidentali dintre bizantini, și nemijlocit ambianței aulice înseși. Aceasta nu putea nicidecum să corespundă gustului orientalilor și trebuie să fi fost sesizabilă mai ales în momentul în care o seminție semită a găsit, grație izolării sale, răgazul de a desăvârși un sistem religios monoteist de cea mai riguroasă concepție. Întinse provincii ale orientului bizantin au fost cucerite de la primul asalt de Islam, iar în provinciile provizoriu salvate a izbucnit iconoclasmul, care a dat ultimul impuls pentru stricta delimitare a normei legiferate a artei bizantine religioase și aulice.

b. Arta Islamului

Este o artă de tip bizantin, din care provine direct și din care a eliminat tot ceea ce putea aminti de fenomenele

imperfecte ale naturii. În această restaurare a unei antichități pure, Islamul s-a întors dincolo de arta greacă prealexandrină, întâlnindu-se cu expresii artistice antice orientale. Pe de altă parte, Islamul se desparte mult mai decisiv de antichitatea politeistă, atunci când limitează dreptul celui mai puternic la artă[8]. Acest drept există și în Islam, dar grație monoteismului i se cuvine numai unuia singur: în univers, Dumnezeului unic, în lumea credincioșilor, califului, nu însă unei ierarhii a zeilor mediatori sau a funcționarilor. Islamul nu cunoaște ierarhia între cezarul-papă și mase și ca atare nici un cult oficial. De aceea arta bizantină și cea islamică se situează, dincolo de respingerea antichizantă comună a reprezentării fenomenelor naturale aleatorii înseși, pe poziții antagonice: bizantinismul cultivă doar o artă religioasă și nu profană, islamismul doar arta profană și nu religioasă. Este în egală măsură o consecință a concepției riguros monoteiste a Islamului faptul că arta în special nu cunoaște nici o ierarhie, nici o diferență dintre puternici și slabi, dintre perfect și imperfect. În arta profană, închinată particularului, totul este egal, fără diferențe de rang: vom reveni mai târziu asupra modului în care aceasta se exprimă în caracterul artei (legătura dintre motiv și model).

Evoluția ulterioară se desfășoară în Islam într-un sens cu totul opus față de Bizanț. Monoteismul islamic și-a pierdut treptat din caracterul strict normativ, arta islamică apropiindu-se astfel tot mai mult de cea bizantină și chiar de cea occidentală (rococo). Bizanțul evoluează în sens contrar, de la o relativă libertate la o rigoare din ce în ce mai accentuată. În statul califilor apare un element intermediar aristocratic (ca de pildă mamelucii), cel bizantin se întoarce din ce în ce mai mult la sultanatul asiatic. Nu este surprinzător că cele două forme de artă, după o opoziție inițial categorică, se apropie din nou reciproc într-un anume grad (superficial posibil). Decorația bizantină capătă cu timpul un caracter absolut arab; în sens contrar, turcii islamici adoptă tipul de biserică bizantină pentru moscheile lor.

B. Evoluția autentică a celei de a doua perioade în Occident

Monoteismul în sine a fost deci incapabil să scoată definitiv arta plastică de sub dominația concepției antice și se se cuvine a fi subliniat că în monoteismul oriental se întrupează cea mai strictă expresie a acestei concepții în ambele reguli. Viitorul nu putea aparține decât unei concepții care să așeze competiția cu natura pe o bază cu adevărat nouă: care nu s-a mulțumit cu o corectare redusă sau reglementată a naturii fizice, ci a început prin plasarea corectării direct în zona spiritualului. Creștinătatea romană occidentală, care-l recunoștea treptat pe episcopul Romei drept conducătorul ei consacrat, considera de asemenea că natura în sine, cu fenomenele ei trecătoare, nu este demnă de a fi reprezentată. Creștinii romani occidentali doreau însă să vadă esența nou descoperită – desăvârșirea spirituală – întrupată realmente în natură. Iată de ce natura imperfectă ca unica purtătoare vizuală și intercesoare a spiritualului era pentru ei indispensabilă. Imperfecțiunea în sine îi deranja mai puțin decât pe orientali, deoarece căutau, prin orice mijloc, eliberarea de dreptul celui mai puternic, practicând de aceea toleranța față de imperfecțiune, oriunde o întâlneau. Trebuia doar evitat cu orice preț pericolul de identificare – ca înainte – a adevăratei substanțe a naturii în corectarea ei fizică. Astfel s-a impus paleocreștinilor postulatul necesar al renunțării la corectarea fizică, deci la înfrumusețarea exterioară, la idealizarea naturii. Imperfecțiunea însăși va fi redată în artă și mai imperfectă decât în natură, pentru a o înălța astfel la prețiosul recipient al artei! Astfel se explică înfricoșătoarea scădere a simțului frumosului în arta romană imperială târzie. Aceasta a fost desemnată unilateral ca barbarie, în sensul că romanii din perioada târzie și-au pierdut rafinamentul anterior al simțului artistic datorită numeroaselor contacte cu barbarii. Pe de altă parte, într-o recunoaștere corectă a adevăratului impuls, creștinismul a fost făcut răspunzător pentru aceasta, dar din nou prin falsa ipoteză că paleocreștinii ar fi fost ostili artei.

Ea se baza pe presupunerea la fel de unilaterală că arta plastică şi natura înfrumuseţată fizic constituiau un tot inseparabil. Aceasta era valabilă pentru antichitatea clasică şi pentru Renaştere; competiţia cu natura se poate manifesta şi în alte moduri la fel de valabile, paleocreştinii urmând tocmai un astfel de mod.

Nici o perioadă artistică nu este azi mai puţin cunoscută ca cea a secolelor al IV-lea şi al V-lea d. C. Ea iniţiază prima fază, a devenirii, în cadrul celei de a doua perioade; o vom considera, datorită importanţei sale fundamentale, drept o introducere. Dacă ar trebui desemnat acest început ca prima fază parţială cu un titlu, acesta ar putea fi formulat aproximativ drept natura urâtă ca purtătoare a frumuseţii spirituale. Răspunderea pentru desconsiderarea până în prezent a artei romane târzii o poartă pe de o parte cultul urâtului, observabil în multe din operele figurative ale acesteia, iar pe de altă parte apariţiile profund contradictorii (de exemplu relieful foarte înalt şi foarte plat în aceeaşi perioadă) care au îngreunat sau au făcut chiar imposibilă o recunoaştere şi o definire clară a caracterului general al acestei perioade artistice, atâta vreme cât erau ignorate adevăratele impulsuri ale procesului desfăşurat între extreme. Cea mai bună cale a cunoaşterii se găseşte în artele decorative ale epocii romane târzii. În această zonă s-a exprimat în modul cel mai explicit şi decisiv lupta împotriva dreptului celui mai puternic într-o perioadă în care imaginea crucificatului – acea exaltare riguros anti-antică a suferinţei şi vremelniciei – abia începea să apară timid în arta creştină. Mai târziu se va ivi, în alt context, o ocazie mai bună de a clarifica corespunzător această viziune singulară în istoria artei. Vom adăuga aici numai câteva cuvinte despre modul în care desăvârşirea spirituală a fost exprimată în forma supremă a naturii – figura umană. În acest început al noii perioade s-a renunţat la o caracterizare cu adevărat artistică a frumuseţii spirituale; la început, creştinii romani înşişi se aflau încă sub impresia copleşitoare a tradiţiei antice, care ar fi putut să se transforme fireşte în preluarea sistematică a fenomenelor secundare, accidentale, în artă. Desăvârşirea spirituală, frumuseţea sufletească a figurii umane (la sfânt, laicul milostiv şi alţii asemenea) era indicată prin atribut sau adaos, dacă nu rezulta din simpla naraţiune epică (fără întreaga spiritualizare dramatică a figurilor şi gesturilor). Arta paleocreştină a păşit astfel, în privinţa revendicării corporalului ca expresie a spiritualului, înapoi, dincolo de arta greacă prealexandrină. Contrastul cel mai puternic al întregii arte creştine faţă de antichitatea păgână va fi întrupat în ceea ce va constitui de acum încolo simbolul fundamental al credinţei creştine: crucifixul. Tradiţia antică s-a opus îndelung întrupării acestui ideal al frumuseţii spirituale: jertfirea propriului corp; bizantinii l-au resimţit ca rău necesar; doar creştinii romani au fost neobosiţi în a-l ridica sau picta pe toate drumurile şi pe toate zidurile: căci el întruchipa pentru ei consolarea veşnică în suferinţă, în lupta inevitabilă împotriva dreptului celui mai puternic, în forma în care li s-a opus mereu cu violenţă. Mai însemna însă că bizantinii nu ar fi putut niciodată să-şi clădească continuarea abstractă a statului universal antic-roman pe concepţiile pe care tocmai le-am schiţat. Aceste concepţii sunt combătute repetat şi ulterior în Occident peste tot acolo unde religia dorea să stabilească o putere statală puternică şi absolută: de la Grigore al VII-lea, care a redus ameninţătorul Imperiu roman al naţiunii germane la o putere fantomă, până la Savonarola, care a dat lovitura de graţie statului artistic al Medicilor. Elementul decisiv pentru întemeierea unei viitoare arte plastice noi, fundamental diferită de cea antică nu doar în unele mijloace expresive, s-a format deci graţie paleocreştinismului roman occidental: natura trecătoare era considerată demnă de a fi reprezentată, chiar dacă nu ca fenomen independent. Forma însă în care paleocreştinii au redat această natură în artă nu putea să-i satisfacă decât cel mult pe cei mai credincioşi fanatici: natura desfigurată intenţionat şi de aceea la fel de neadevărată ca natura corectată antică, spiritualul exprimat exclusiv prin mijloace ideatice, menite să se adreseze raţiunii, nu imaginaţiei privitorului. Din ambele părţi era deschisă deci calea evoluţiei, îndată ce îşi făcea loc o anume atenuare a concepţiei

severe paleocreştine prin înlăturarea definitivă a oricărui pericol de recădere în păgânism. Pe de o parte s-a tins către o accentuare a redării fidele a naturii trecătoare, pe de altă parte către o redare a spiritualului prin mijloace artistice mai elaborate decât prin simple adaosuri şi atribute. Ultima se putea realiza doar prin exprimarea fizică a unor aspecte secundare accidentale, stimulându-se astfel accentuarea redării fidele a naturii. O dezvoltare firească ar fi trebuit să fie îndreptată către o accentuare proporţională a competiţiei cu natura trecătoare, dar determinată de impulsuri spirituale. Această evoluţie normală a fost însă împiedicată şi tergiversată prin revenirea constantă a concepţiei artistice antice, în principiu depăşite, a desăvârşirii fizice şi corectării naturii. Tendinţa aceasta s-a opus atât concurării corporalităţii trecătoare, cât şi năzuinţei de exprimare accidentală (deci imperfectă) a impulsurilor spirituale.

Conflictul dintre cele două tendinţe: cea năzuind către adevărul naturii şi determinarea spirituală şi cea retrospectivă, şovăitoare, tinzând către perfecţiunea fizică şi vidul spiritual stăpâneşte întreg Evul mediu. Desfăşurarea sa a fost însă distinctă la nord şi la sud de Alpi, explicit exprimată fie şi numai prin gradul de intensitate diferită cu care s-a manifestat tendinţa conservatoare antichizantă la popoarele sudice, dar şi la cele tinere, parţial necontaminate ale Nordului, nefiind necesară acordarea unui rol decisiv diferenţelor rasiale dintre popoarele participante. Este evident din capul locului că Nordul a fost mai puţin împovărat de greutatea tradiţiei, reprezentând în general un progres mai accentuat în Evul mediu, astfel încât în jur de 1520, data care încheie perioada, arta germană şi a Ţărilor de Jos era, în toate domeniile, mai puţin atacată de natura trecătoare: atât în întâlnirea atitudinii exterioare, imperfecte, cât şi în redarea fenomenelor secundare corporale ale impulsurilor spirituale momentane. Nu vom ignora însă dezvoltarea mai înceată din Sud: aici s-au creat în final operele care, asemenea celor din perioada de înflorire artistică atică, s-au bucurat de admiraţia unanimă, fiind desemnate cu titlul de onoare de „clasic", pentru că au

exprimat un acord armonic a tot ceea ce până atunci stârnise plăcerea oamenilor în artă şi natură.

Italia

1. Apariţia artei reprezentând natura spiritualizată în Italia

Atunci când este vorba de dezvoltarea istoriei artei în Sud, trebuie să ne referim în primul rând la Italia. În Spania şi în sudul Franţei elementul romanic al populaţiei nu a fost înlocuit cu elementul germanic într-o măsură sensibil mai mare decât în Toscana. Alte conexiuni externe (sau poate totuşi interne?) au determinat dependenţa acestor două teritorii de evoluţia germanică. Aspectele medievale ale artelor plastice în aceste zone constituie episoade instructive de un mare interes, nesemnificative însă pentru evoluţia generală.

În Italia, de asemenea, nu toate regiunile au fost centre ale noii evoluţii. La Roma chiar, tradiţia atotputernică a strivit dintr-o dublă direcţie – antică şi paleocreştină – Evul Mediu aproape în întregime, până la apariţia inovaţiei. În toată Italia de sud şi pe coasta adriatică până la Aquileia bizantinismul a exercitat în aceeaşi perioadă influenţe decisive. Roma, Italia de sud şi estul au constituit aşadar focarele forţelor conservatoare: tradiţia autohtonă şi bizantinismul de import; de aceea nu s-a ieşit din paleocreştinism, ci s-a mers mai înapoi în tradiţia antichizantă, decât a făcut-o Bizanţul însuşi. Dimpotrivă, o înaintare impetuoasă în direcţia înnoitoare s-a produs relativ timpuriu (începând din secolul al XI-lea) în Lombardia, adică în singura regiune a Italiei unde migraţia popoarelor germanice lăsase urme. Dar chiar în această artă lombardă se va manifesta supremaţia tradiţiei antichizante: încă din secolul al XII-lea a rămas pe loc, după asalturi foarte promiţătoare, fără a fi dus la acel succes ca în Nord, în Franţa sau Germania. Nu este întâmplător că această stagnare a artei lombarde este contemporană cu ascensiunea unei alte provincii italiene,

care constituie şi geografic echilibrul dintre Roma aservită tradiţiei şi Italia de nord care va evolua o lungă perioadă în direcţia naturii trecătoare spiritualizate: cu înflorirea politică şi spirituală a Toscanei încă din timpul lui Grigore al VII-lea.

Şi în Toscana au existat influenţe contradictorii, până s-a decis clar căreia avea să-i aparţină viitorul. La Pisa atenţia era îndreptată către corectarea antică a naturii, la Siena înclinaţia mergea către cultul bizantin al frumosului. Florenţa a fost singura care a păşit hotărât pe drumul viitorului. Dar chiar şi acolo abia la sfârşitul secolului al XIII-lea s-a văzut clar cărui tip de redare a naturii în artă îi aparţine viitorul.

Perioada de formare a artei corectând spiritual natura nu s-a realizat în Italia într-o egală evoluţie de la o vagă idee obscură la conştiinţa din ce în ce mai clară a tendinţei către perfecţiune. Cel mai puternic impuls s-a structurat la început în secolele IV şi V, amintit anterior. Secole de-a rândul arta creştină italiană s-a mărginit la o destul de slabă respingere pe de o parte a influenţelor antichizante retardatare, pe de altă parte a celor bizantine spiritual-ostile. A fost probabil nevoie de un alt impuls, care trimite arta Italiei mijlocii la postulatul fundamental al oricărei arte creştine occidentale – spiritualizarea, iar acest eveniment l-a constituit apariţia – atât de legată de tendinţa socială paleocreştină –, a Sfântului Francisc din Assisi. Omul, care s-a spoliat de bunăvoie de toate bunurile sale pământeşti, a demonstrat din nou deşertăciunea internă a oricărei materii pieritoare; această convingere nu l-a împins la egoista fugă de lume orientală, ci la acceptarea binevoitoare a defectelor imperfecţiunii şi la strădania zeloasă de alinare a suferinţelor celor obidiţi şi asupriţi. Tendinţa de trezire a spiritualului în artă a primit însă şi din direcţia contrară o bogată şi folositoare hrană: de la Sfîntul Dominic şi ordinul său (Sfântul Toma), care s-au interesat de edificarea sistematică a concepţiei creştine. Specific pentru arta acestui ordin, care-şi întemeia filozofia esenţial pe Platon şi Aristotel, a fost reînvierea, într-o mare măsură, a mijloacelor fundamentale de expresie ale artei clasice antice: personificările; este vorba însă de personificări ale unor concepte şi fenomene spirituale (alegorii) şi nu ale unor fenomene ale naturii sensibile.

2. Apogeul artei reprezentând natura spiritualizată în Italia secolului al XIV-lea

Vasari a judecat fundamental corect, atunci când l-a desemnat pe Giotto şi pe predecesorii săi imediaţi ca eliberatori de sub jugul artistic bizantin. Giotto a fost în special predestinat să ducă arta italiană pe calea hotărâtă a spiritualizării şi apropierii puternice de fenomenele trecătoare ale naturii, cu evitarea severă totodată a accidentelor inutile. Giotto întrupează în mod absolut tendinţa fundamentală – de supremă şi severă gravitate – a artei (şi culturii) florentine din Evul mediu târziu. Gravitatea figurilor sale are încă puţine trăsături individuale, dar nu mai este reflectarea veselă – sau mai degrabă aspectul indolent – a imaginilor antice şi la fel de puţin gravitatea ursuză, demnitatea ceremonială posacă a sfinţilor bizantini. Trebuie să le comparăm cu tipurile graţioase ale sienezilor pentru a recunoaşte că nu au fost accidentale. Adaosul neînsemnat al accidentalului în expresia fizică şi spirituală a determinat imposibilitatea maestrului de a exprima suficient de explicit acele idei sublime pe care dorea să le transmită privitorilor, atât timp cât nu se servea de inscripţii. De aici nararea dezvoltată în grupuri cu numeroase figuri, ale căror compoziţii echilibrate ţin de tradiţia antică (rămasă însă necunoscută lui Giotto). De aici necesitatea de a pune relativ multe accesorii: acestea nu depăşesc însă măsura strict necesară şi rareori redau mai mult decât o simplă aluzie. Pare de la sine înţeles ca într-o asemenea artă, îndreptată cu cea mai mare energie spre redarea sensibilă a suprasensibilului, alegoria să fi jucat un rol deosebit de important. Arta giottescă s-a apropiat de idealul unei arte creştine catolice mai mult decât oricare alta, mai timpurie sau mai târzie.

3. Declinul artei reprezentând natura spiritualizată în Renaştere

Elementul cel mai puţin izbitor, dar cel mai hotărâtor în opera lui Giotto a fost abordarea fermă a naturii trecătoare. În aceasta constă statornica atracţie, ce s-a putut desăvârşi abia după ce concepţia severă a Trecento-ului florentin a făcut loc unei atmosfere mai senine, mai optimiste. Chiar la începutul noului secol a apărut – o dată cu Masaccio – personalitatea care a întrupat, fără efort, ceea ce avea să atingă din nou desăvârşirea abia peste trei generaţii: acordul între apropierea hotărâtă de adevărul natural trecător pe de o parte şi însufleţirea aproape individuală pe de altă parte, cu restrângerea însă a caracterului trecător la măsura strict necesară. După Masaccio, scopul predominant al artei florentine a fost urmărirea adevărului artistic exterior trecător. În rămăşiţele păstrate ale antichităţii romane se găsea un mijloc comod pentru acest scop, de îndată ce se recunoscuse clar caracterul analog al acestor vestigii. Fiind vorba încă de opere purtând amprenta religioasă, părea – cel puţin în aparenţă – a se realiza astfel unitatea dintre concepţia artistică şi cea naturală; pe la mijlocul secolului însă Botticelli pictează pentru un membru al familiei Medici acele tablouri mitologice care demonstrează explicit că era pe cale de a se naşte, ca odinioară pe vremea reliefurilor fântânii Grimani, alături de concepţia oficială despre artă şi natură, o altă artă, privată, corespunzătoare unor concepţii diferite privind raportul omului cu natura. Arta portretului însăşi ilustrează cu totul alte individualităţi decât acei condotieri sienezi din secolul anterior. În paralel îşi face apariţia o tot mai pronunţată plăcere pentru accesorii în interioare, pentru peisaj. Curând după mijlocul Quattrocento-ului se conturează explicit direcţia evoluţiei. Ea se va desăvârşi la începutul secolului al XVI-lea, în Renaşterea matură. Atâta timp cât naturalul trecător era indispensabil, veacul al XV-lea a reuşit să îl domine, renunţând la neesenţial, excedentar, aşezând în prim-plan în egală măsură perfecţiunea fizică şi cea spirituală. *Cina cea de taină* a lui Leonardo poate fi considerată drept maxima reprezentare în artă a acestui echilibru armonios între concepţia antică-păgână şi cea creştin-monoteistă. Urmaşul său imediat – Rafael – a înclinat balanţa prea mult spre desăvârşirea fizică; nu întâmplător a fost cel mai competent colecţionar de antichităţi, în care nu se mai preţuia atât apropierea de adevărul natural, cât desăvârşita regularitate (perfecţiunea fizică).

Aproape toate capodoperele acestor maeştri, de la Masaccio până la Rafael, aparţin artei creştine. Dar mai reprezintă ele cu adevărat o artă creştină? Se mai întrupează încă în ele legătura stabilită oficial de catolicismul roman între om şi natură? Italienii credeau că da, sau cel puţin pretindeau a crede. Catolicii germani însă au negat-o, după ce cu puţin înainte un călugăr florentin – Savonarola – îi precedase în acest sens. Cu moartea lui Rafael pare să se încheie din nou o epocă; aşa cum în urmă cu peste un mileniu şi, mai recent, cu trei secole, reapare tendinţa către aprofundarea relaţiei omului cu materia. Chemarea, care se aprinde şi în Sud, a venit din Nord. Cum s-a configurat între timp acolo arta?

Popoarele germanice

1. Apariţia artei reprezentând natura spiritualizată la popoarele de rasă germanică

Împăratul Constantin prevăzuse corect: în partea occidentală a ţărilor mediteraneene statul universal roman târziu, abstract, s-a dovedit a nu mai fi pentru multă vreme durabil. Nu atât din cauza supremaţiei barbarilor, cât datorită moliciunii popoarelor occidentale în apărare. Eliberarea de dreptul celui mai puternic, dorită intens în Occident şi, prin aceasta, realizarea practică a promisiunilor teoretice şi a revendicărilor creştinismului nu putea fi aşteptată din partea fundamentului antic al statului roman fixist. Această convingere, nerecunoscută poate uneori deschis, dar desigur copleşitor resimţită, a paralizat în Occident orice apărare, în măsura în care nu provenea de la puterea imperială însăşi. Popoarele

Galiei, Spaniei, Italiei priveau cu îndreptățită suspiciune a conștiinței depline a civilizației lor străvechi la barbarii neștiutori; aceștia demonstraseră însă pe de o parte o indubitabilă capacitate de conducere, nepărând, pe de altă parte, înclinați, grație aptitudinii lor naturale blajine, să facă uz de dreptul celui mai puternic, care i-ar fi apărut omului antic perfect firesc și îndreptățit. Așa se explică cum au ajuns germanicii la o supremație necontestată în teritorii întinse, unde au constituit majoritatea populației și ca urmare contopindu-se, în doar câteva secole, cu limba și obiceiurile localnicilor. Acesta a fost în special cazul în Spania și în sudul Franței, într-un ritm mai lent în nordul Franței și Burgundia. Prăpastia între stăpânitorii germanici și învinșii romani a fost inițial poate cea mai accentuată în Lombardia; dar longobarzii înșiși au căzut pradă romanizării, și anume mai târziu decât francii, dar cu atât mai temeinic; față de această ființă amestecată romano-germanică, desemnată cu îndreptățire ca romanică, comunitățile germanice în Germania, Anglia și Scandinavia reprezintă în Europa medievală elementul rămas în esență pur germanic. Popoarele germanice se aflau, în ce privește arta, principial pe de o parte în avantaj, iar pe de alta, în dezavantaj, față de contemporanii de sorginte romană. În avantaj, deoarece cele două elemente fundamentale artistice – concepția despre natură și mijloacele pentru competiția corespunzătoare cu natura astfel concepută – le erau date dinafară spre o dezvoltare liberă, fără să fi fost stânjeniți în aceasta de ponderea istorică a propriilor concepții contradictorii. Cu alte cuvinte: germanicii nu au dispus din timpuri străvechi de o artă constituită pe dreptul celui mai puternic (cu intenția de corectare fizică a naturii), pe care ar fi trebuit s-o depășească doar cu forța, asemenea romanilor târzii. Concepția despre natură (noțiunea de zei) era puțin dezvoltată la germanici, probabil pentru că, spre deosebire de semiți, le lipsea înclinația originară către speculația abstractă. Păgânul germanic nu se putea împotrivi multă vreme creștinismului cu principiile sale etice limpezi și astfel a fost pregătit terenul și pentru preluarea artei creștine romane târzii, iar cultivarea lui în spiritul acestei arte nu a fost artificial îngreunată.

Absența istoriei a devenit însă și un dezavantaj pentru germanici. Ea i-a făcut, mai presus de orice, incapabili să înțeleagă rafinata artă romană târzie în esența ei cea mai profundă; germanii considerau tolerabilă figura umană urâtă și găseau plăcere în ea, în sensibilitatea lor artistică naivă, nerafinată, deoarece credeau – în mod eronat – a recunoaște chiar și o figură umană drept un produs pur al competiției cu natura: aceasta însemna însă neînțelegerea fundamentală a artei paleocreștine. Pentru a prelua moștenirea romanilor nu numai în supremația politică, ci și în cultură, germanicii trebuiau să se familiarizeze mai întâi, într-o oarecare măsură, cu cultura antică. Inițiala necontaminare cu arta antică și cu principiile sale depășite a fost în sine un mare avantaj; dar acesta putea fi fructificat abia după ce germanicii vor fi făcut cunoștință cu realizările stabile, perene ale artei antice, pe care și noua arta creștină trebuia să le ia în considerare.

Justețea acestor aprecieri pare a fi pe deplin confirmată de desfășurarea istoriei artei medievale. Germanicii au ajuns mult mai devreme decât toscanii la o artă fundamental diferită de cea antică, dar între germanici nu cei rămași mai neamestecați (scandinavii) sunt totuși cei care au ajuns la rezultatele cele mai decisive – ca de altfel nici cei în cea mai mare măsură romanizați (ca vizigoții spanioli) –, ci în primul rând francii și burgunzii din Franța actuală, iar imediat după ei renanii, în al treilea rând lombarzii, care însă au căzut sub influența toscanilor, nemaiputând fi luați în considerare în acest context. Aceasta va fi explicată în detaliu de evoluția pe care acum ne-am mulțumit doar să o schițăm în fazele sale hotărâtoare.

a. Germanicii sub prima influență a artei romane târzii (și bizantine)

Este vorba aici de așa-numita artă a popoarelor migratoare, până în anul 768 d. C. Germanicii cunosc decorația romană târzie în aparența ei exterioară, neînțelegând-o însă și modelând-o conform propriului lor gust.

Deocamdată va fi vorba despre ea doar în măsura în care dezvăluie concepția despre natură a germanicilor primitivi. Aceasta se exprimă cel mai clar și instructiv în zoomorfizarea meandrelor. Absoluta umplere a suprafeței (a golului), așa cum o realizau romanii târzii cu antrelacuri, a fost pe placul germanicilor. În simplitatea lor nu au înțeles însă rafinata tendință de nivelare abstractă pe care aceasta se fundamenta; doreau să vadă mai degrabă ceva clar, plauzibil: astfel au transformat încolăcirile abstracte (dezbrăcate intenționat de romani de orice model natural recognoscibil) în șerpi. Uniforma acoperire a suprafeței opunându-se dreptului celui mai puternic corespundea deci gustului germanic; reprimarea naturalului sensibil, izvorând din monoteismul semit, le displăcea însă.

Competiția cu natura trecătoare a constituit de la început pentru germanici esențialul. Tendința spre desăvârșire se desfășura numai în dispunerea simetrică a meandrului; ea se exprimă adesea în cele mai vechi opere germane identificabile într-o manieră diferită de modelele romane. Această circumstanță este deosebit de instructivă pentru orice creație artistică viitoare a popoarelor de rasă germanică. La modelele romane simetria este de regulă absolută, la germanici, dimpotrivă, este alterată (de exemplu în diagonală) sau în grup, vizibilă abia la o privire de ansamblu, după concentrarea părților mai complicate. Armonie deci și aici, și dincolo; ceea ce era însă la antici clar și complet, apare la germanici acoperit și voalat totodată. Astfel se manifestă încă o dată competiția cu natura; căci și aceasta din urmă dezvăluie principiile suverane ale armoniei, cel puțin în creațiile organice, dar voalat și incomplet. Germanicii se deschid de asemenea impulsului de desăvârșire fizică a naturii, așa cum, într-o anumită măsură, trebuie să fi crezut (ca popor primitiv) în dreptul celui mai puternic: ambele se realizează însă într-o măsură diminuată față de antici. De ambele părți rămâne, în cadrul ordinii și normei impuse, un spațiu liber mai deschis, care creează și impresia constrângerii ținute la distanță. Cauza originară atenuantă este însă în ambele cazuri spirituală. În

primul rând privind dreptul celui mai puternic. Raportul de subordonare a vasalilor față de suveran nu se bazează la germanici pe respectul pur pentru puterea fizică și nici pe resemnarea apatică față de o soartă supranaturală, ci pe sentimentul de frumusețe spirituală al credinței. Aceeași concepție a dreptului celui mai puternic se va întâlni de acum încolo constant și pe tărâmul artei: desăvârșirea fizică a efemerului nu este un postulat absolut ca la bizantini și nici nu se dizolvă prin rafinament spiritual într-o abstracție absolută ca în Islam. Frumusețea ne-spiritualizată este la fel de ostilă germanicilor ca și ideea abstractă. Desăvârșirea efemerului se desfășoară întotdeauna la ei cu o motivație spirituală. Cauza spirituală se află în al doilea rînd și la baza voalării simetriei în arta medievală germanică. Simetria disimulată este caracteristica naturii organice, deci dinamice, față de cea anorganică, care înfățișează simetria clar și nedisimulat. Dinamismul reprezintă expresia fizică a unui impuls (voință) spirituală. Cel mai frumos cristal nu dezvăluie nimic în afară de existența sa fizică, este materie moartă. Planta însuflețită prin creștere, animalul agitat prin deplasare urmează impulsuri, insuficient explicate numai prin existența pur fizică. Concepția antică a ignorat deliberat aceste deosebiri; concepția creștină a privit impulsurile ca pur spirituale, deci ca manifestări ale voinței unui Dumnezeu de necuprins, supranatural. Arta germanică izvorăște mai întâi din desăvârșirea ponderată, disimulată a efemerului; odată creștinată, concepe această desăvârșire explicit ca spiritualizare a naturii postulată de Biserică.

b. Arta carolingiană și ottoniană

Inițial, perspectivele unei concurențe pline de succes ale artei creștin-germanice în devenire cu cea romană târzie și bizantină erau foarte reduse. Arta germanică era amenințată mai presus de orice de accentuarea necontrolată a plăcerii pentru naturalul imperfect (șarpele cu cap de om, dezvoltat neîngrădit în arta nordică a vikingilor,

lipsită de orice evoluție ulterioară). Carol cel Mare a intervenit și aici, instituind cu forța educația prin arta bizantină. Se poate verifica acum adevărul combătut cu tenacitate în epoca supremației absolute a teoriei despre originea tehnico-materială a artelor plastice: arta carolingiană și ottoniană au apărut esențialmente sub influența bizantină. Ceea ce plăcea germanicilor se afla în cu totul altă direcție: doreau efemerul natural, desăvârșirea voalată, expresia spirituală. Bizantinii le-au adus natura corectată fizic în cea mai plată armonie, lipsită însă de orice expresie spirituală. Cu toate acestea, ideea lui Carol cel Mare a fost justă, educarea necesară, disciplina salutară. Pentru prima dată, de la întemeierea creației artistice proprii, popoarele germanice au făcut cunoștință atunci cu o artă corectând natura, străină spiritului lor. Ca întotdeauna mai târziu, au abordat noutatea și de data aceasta cu adâncă devoțiune și ardoare, pentru a învăța mai întâi să o imite servil, apoi să separe și să păstreze doar utilul, ignorând restul, între care și esențialul însuși. Pe lângă operele bizantinizante propagate de Curte și de Biserică, apar însă acum acele miniaturi care întruchipează cu precădere, în năzuința adesea chinuitoare de exprimare spirituală, cu trăsăturile accidentale chiar și în reprezentarea corporalității, adevărata tendință a artei creștin-germanice.

c. Faza artei romanice

Începând cu secolul al XI-lea, popoarele de rasă germanică s-au concentrat treptat dar explicit în direcția unui drum artistic propriu. Formele mijlocite în esență de arta bizantină (nu, sau doar într-o măsură restrânsă, tradiția romană, nici măcar în Franța, ceea ce face inadecvată denumirea de „romanic") au fost drept urmare considerate numai în ceea ce revela apariția efemeră și expresia fizică accidentală a spiritualului; au renunțat tot mai mult la perfecțiunea fizică, realizând curând că formele bizantine nu puteau fi utile propriei lor tendințe. Așa se explică dezvoltarea deosebit de rapidă. Cea mai spectaculoasă – în acest sens – s-a desfășurat în Germania. În secolul al XII-lea se ajunsese, prin sculpturile de la Naumburg, la un stadiu al competiției cu accidentalul în direcția fizică și spirituală, care nici mai târziu – cel puțin în caracterizarea figurii singulare – nu a mai putut fi depășit. Fundamentala transformare s-a exprimat cel mai drastic în ornament: în secolul al XI-lea întâlnim încă pretutindeni frunzișul bizantin *(folia graeca)*, în secolul al XIII-lea dimpotrivă, parțial o apropiere pronunțată a acestuia de flora locală (efemerul) și de ornamentele geometrice: o creație nouă, izvorâtă din abordarea spirituală a formei arhitectonice.

În procesul de formare a artei creștin-germanice se pot distinge, așa cum se observase și în Italia, mai multe faze, ce nu reprezintă o creștere neîntreruptă de la germene până la maturitate, ci care scoate la iveală în centru un regres provenit în Nord ca și în Sud din aceeași direcție a artei corectând fizic natura. În Nord însă acest regres a constituit o condiție absolut necesară pentru o dezvoltare înfloritoare. Ce avea să transforme arta germanică lăsată în voia propriilor puteri este vizibil în nenumăratele mărturii hidoase ale artei vikingilor. După necesara trecere prin școala bizantină, se revine cu hotărâre în Germania, ca și în Franța și Lombardia, la direcția firească creștin-germanică. Pentru rezultatul final sunt de luat în considerare – din motivele deja amintite – doar Franța și Germania. Cea din urmă avea să prezinte, cum s-a văzut anterior, rezultate mai radicale; cu toate acestea, victoria a aparținut în toată lumea creștin-germanică, și mult mai departe, francezilor.

2. Apogeul artei creștin-germanice în secolele XIII și XIV

La francezi s-au manifestat, în secolul al XII-lea, avantajul amestecului cu un strop de sânge antic: în timp ce germanii atacau, fără nici un plan, infinitul, francezii s-au oprit cu un pas în urmă, desăvârșind – pentru prima dată de la antichitatea clasică – din nou un „ideal". Acest

ideal a fost unul fundamental neclasic: în locul calmului interior al corporalității, înclinarea și fluctuația agitate, deci dinamismul; în locul concepției despre frumos în indiferență spirituală, o deplasare a proporțiilor figurii în expresia spiritual-diferențiată (întâmplătoare) a grației. Acest ideal este hotărât germanic; ca ideal însuși nu reneagă realizarea sa sub influența anticei manii de corectare și a tendințelor normative. Aceasta este „măsura" care distinge arta franceză de acum înainte de artele pur germanice; acesta este „sistemul" pe care francezii s-au străduit mereu de aici înainte să-l reliefeze din fluxul fenomenelor. Acest sistem trece în prim plan ori de câte ori inventivitatea artei germanice în general se epuizează (siècle Louis XIV); se retrage în fundal când aceasta începea din nou să se activeze (secolul al XV-lea). Deja în veacul al XIII-lea, sistemul francez se impune în țările germanice: idealul străin s-a dovedit atunci mai puternic decât purul efemer local; în secolul al XIV-lea deține astfel în toată Germania supremația, deși, alături de acesta, în nordul și sudul Germaniei se înmulțesc suficient simptomele care prevestesc o nouă schimbare. Goticul nu a fost însă în zadar celebrat, în secolul nostru, ca ideal al artei creștin-germanice, tot așa cum arta giottescă era considerată idealul unei arte creștin-velșe.

3. *Destrămarea artei creștin-germanice*

Cu Jan Van Eyck arta creștin-germanică părăsește idealul (chiar și în Burgundia: Claus Suter), reluând cu o sporită energie expresia nemijlocită a efemerului ca purtătoare a frumuseții spirituale. Această nouă tendință culminează cu Dürer și se sfârșește o dată cu moartea lui. Nici un artist german înaintea lui Dürer nu a stăpânit ca el corporalitatea naturală necorectată (dovadă: studiile după natură între desenele sale), știind totodată să o investească cu un conținut spiritual. Arta Italiei, cunoscută la fața locului, i-a fost de un ajutor aproape exclusiv meșteșugăresc. O corectare conștientă a naturii, ca la

Rafael, crearea unui ideal, ca la Leonardo, i-au rămas fundamental străine. Astfel se explică de ce Dürer a simpatizat, în calitate de creștin serios, convins germanic, cu reforma lui Luther. Dürer mai credea încă în posibilitatea de a putea păstra unitatea între concepția creștină și arta plastică. În Nord era evident că această unitate era fundamental amenințată de cultura italiană, așa cum se configura pe atunci; în Germania, unde chiar și în epoca lui Dürer se căutau cu înfrigurare contactele cu arta italiană (toată lumea germană voia pe atunci să vadă „artă antichizantă"), nu pare să se fi sesizat că pericolul devenise iminent prin însăși forma artei italiene din epoca lui Iuliu al II-lea și Leon al X-lea. Există aici o aparentă contradicție, ușor explicabilă. Arta plastică ajunsese în Germania (și Franța) la același rezultat, chiar dacă pe căi diferite, ca în Italia: și în Nord tablourile religioase, constituind numeric încă marea majoritate, nu mai erau considerate atât din perspectiva conținutului spiritual, cât pentru măsura reușitei în competiția cu natura manifestată în imagini. Dürer s-a înșelat crezând că în artă mai putea fi încă păstrată unitatea între concepția despre natură și cea creștină. Păzitorii intereselor religioase au fost de altă părere, mai corectă: reformatorii, desființând arta creștină, papii tolerând noua concepție despre natură, recunoșteau – tacit măcar – separarea dintre credință și știință, dintre arta creștină și cea profană, dând posibilitatea Bisericii, pentru veacuri de-a rândul încă, să dispună de o artă care să se bucure de popularitate.

A TREIA PERIOADĂ.
ARTA CA RECREARE A NATURII EFEMERE

Renaşterea oferă în multe privinţe aceeaşi imagine ca arta elenistică şi romană: şi aici, şi acolo apariţia operelor de artă, constituind o competiţie cu natura ca atare, este în contradicţie cu concepţia despre lume care consideră numai natura corectată – acolo fizic, aici spiritual – demnă de a fi reprezentată. Şi aici, şi acolo există aceeaşi apariţie şi răspândire inconfundabile ale unei condiţii proprii fiecărei viziuni: un interes profund pentru materia efemeră ca atare, manifestat înainte de toate în ardoarea către cercetarea ştiinţifică a naturii.

În epoca imperială romană şi a diadohilor cercetarea naturii a fost, din punct de vedere religios, lăsată să se desfăşoare neîngrădit. Aceasta va avea urmări când credinţa păgână dispare. Creştinismul a încercat să evite această greşeală. Oprimarea directă a cercetării ştiinţifice abia apărută părea de nerealizat; trebuia găsită o cale de conciliere cu ea, din pricina interesului major manifestat de toate cercurile cultivate. Rezultă o concepţie ştiinţifică despre natură, care încerca să explice cât mai detaliat fenomenele materiei pe baza legilor fizice, bucurându-se de un succes evident. Artistul trebuia să ţină cont de această concepţie, cu sau fără voia lui. Dürer era deja aproape în întregime dominat de ea: credea totuşi în menţinerea concordanţei cu credinţa în supranatural. Aceasta a fost o eroare: căci credinţa în supranatural consideră materia doar ca întrupare vizibilă a puterii spirituale divine, în vreme ce Dürer acorda mai mare importanţă materiei însăşi decât cauzei spirituale care ar fi generat-o. Credinţa în supranatural şi ştiinţa despre natură se separau mult mai decis decât putea bănui artistul în sensibilitatea sa profund religioasă; când s-a ajuns la recunoaşterea clară a acestei latente dileme, calea pe care avea să păşească în viitor artistul era evidentă: nu a credinţei în supranatural, ci a ştiinţei despre natură, singura ce corespundea concepţiilor timpului, pe care arta trebuia să le exprime nemijlocit.

Pericolul, prezent încă din secolul al XV-lea, al unei totale îndepărtări a artei de concepţia creştină, a devenit acut după moartea lui Rafael şi a lui Dürer. Reformatorii germani au tras de aici cu uşurinţă o concluzie amintind de cea a lui Mahomed: au declarat arta religioasă desfiinţată. Ca şi în Islam, în lumea creştină reformată trebuia în principiu să existe, de acum înainte, doar o artă profană, nelimitat izvorâtă din concepţia ştiinţifică despre natură. Destinele credinţei în supranatural au devenit astfel independente, graţie substituirii sale în artă cu concepţia despre natură.

Transformarea era oricum mai uşor de decretat decât de urmat. Ca odinioară în Imperiul bizantin, reapare în ţările protestante, până în secolul al XVII-lea inclusiv, iconoclasmul, parţial datorită ataşamentului la tradiţie, parţial pentru că învăţaţii nu voiau să se lipsească de plăcerea estetică a conţinutului spiritual, aşa cum părea să le fie oferit pe atunci doar în reprezentările dependente de cercurile de idei religioase. Astfel s-a ajuns ca tocmai un artist protestant – Rembrandt – să îmbogăţească în modul cel mai strălucit moştenirea artei creştin-germanice în epoca modernă. Arta lui Rembrandt nu era destinată Bisericii: tablourile sale nu erau menite lăcaşurilor sfinte pentru înălţarea sufletească a comunităţii credincioşilor, ci pentru plăcerea estetică privată a concetăţenilor săi privaţi de artă.

Arta catolică s-a comportat diferit. Ea nu a dorit nici să recunoască contradicţia dintre credinţă şi ştiinţă, nici să fie lipsită de mijloacele de propagandă ale unei arte

care să fie populară, astfel încât la popoarele romanice a supraviețuit o considerabilă receptivitate. Biserica a argumentat astfel: materia urmează oricum până la un anume punct legile fizice și nu este interzisă dorința de a le cunoaște, dimpotrivă, dintr-un anume punct de vedere practic (de exemplu, pentru medicină), este chiar utilă. De la acel punct încolo însă spiritul uman dă greș și aici începe cauza ultimă a tuturor lucrurilor, propăvăduită de credința în supranatural. Credința și știința se tolerează aici reciproc exemplar. Nu există deci nici un motiv pentru interzicerea creației artistice întemeiate pe o concepție științifică despre natură, sau pentru excluderea unei arte care să o întrupeze. În esență se postulează competiția cu natura efemeră în artă – atât profană, cât și religioasă. Biserica a recomandat cu atât mai stăruitor exercițiul spiritual, pentru a reduce materia efemeră la semnificația sa autonomă. Era însă evident că esențială pentru artistul catolic în viitor avea să fie competiția cu natura efemeră: fie că era vorba de redarea fenomenelor fizice sau de expresia impulsurilor spirituale.

Ceea ce în epoca Imperiului roman abia începuse, devine din veacul al XVI-lea intenția autonomă a oricărei arte occidentale: nu natura corectată, fie fizic, fie spiritual, ci materia în pura sa efemeritate, altfel spus, imperfecțiunea este cea cu care concurează de acum încolo artistul. Așa cum concepția despre lume, dezvoltată treptat începând cu 1520, consideră fiecare produs natural, oricât de restrâns, demn de a fi analizat, studiindu-i legile și căutând neostenit concordonța lor cu legile generale ale propriei existențe, tot așa nici un obiect natural nu mai este exclus din principiu din competiții cu artele plastice. Nu este surprinzător deci că stadiile anterioare de evoluție, în special arta creștină din a doua perioadă, au supraviețuit grație inerției tradiției, veacuri de-a rândul, acționând încă până în zilele noastre, când arta plastică este gata să rețină cele mai fugitive impresii de moment ale materiei efemere. Evoluția nu se desfășoară egal, ci în salturi, cu stagnări repetate; la fel trebuie să se fi petrecut lucrurile și în toate epocile artistice mai timpurii, numai că acolo ne lipsesc mijloacele de a le urmări în detaliu pas cu pas, în vreme ce aceasta este posibil pentru ultimele secole, grație bogăției de conținut a izvoarelor. Înainte de a ne ocupa de considerarea evoluției în detaliu, trebuia să încercăm să descifrăm importanța transformării amintite.

A câștigat arta plastică din această schimbare? A ajuns la desăvârșire abia după desprinderea de o concepție despre natură? A crescut în importanță pentru umanitate după ce a renunțat la pretenția de superioritate asupra naturii, așezându-se oarecum pe picior de egalitate cu aceasta? Pentru noi, cei ce trăim în această epocă, este greu de răspuns. Ar trebui de fapt să răspundem fără excepție afirmativ; există însă un simptom, care ar trebui să dea de gândit, cel al nemulțumirii față arta modernă, în devenirea sa istorică[9]. Există în orice caz o lipsă a epocii artistice moderne față de cele două predecesoare: s-a transformat într-un privilegiu al unor anumite clase (cultivate). Pentru a înțelege mai bine această schimbare, trebuie să ne reamintim de popularitatea de care se bucura arta plastică în veacul al XV-lea încă la Florența sau la Nürnberg. Întreaga comunitate pare să fi fost acolo adesea mobilizată prin problemele artistice; este vorba – *nota bene* – exact de o epocă a tranziției către arta modernă. În perioada înfloririi artistice attice raportul dintre artele plastice și toate clasele sociale trebuie să fi fost evident și mai strâns. Pe atunci artistul era un meșteșugar, căci crea, pe baza unei tradiții puternice, doar ceea ce era cunoscut și știut de toți ceilalți. La fel producea, spre lauda lui Dumnezeu, maestrul creștin-germanic sau giottesc. Astăzi artistul este un nobil senior care creează pentru plăcerea unui alt mare și bogat senior, fie el persoană privată, stat sau Biserică. Deoarece lipsește o normă strictă de abordare a naturii, fiecare artist o privește cu alți ochi; pentru a „înțelege" această concepție personală a artistului, este necesară instruirea și interesul cunoscătorului, adică lucruri accesibile doar unei pături privilegiate, nu însă masei poporului. Rezumând: arta și-a pierdut semnificația nemijlocită

pentru viața umanității moderne. A devenit obiect al plăcerii estetice, pentru care trebuie să fii crescut și educat. Văzută din această perspectivă se poate afirma că vârsta de aur a artei plastice a trecut o dată cu începutul epocii moderne; iluzia Renașterii a constituit ultima sa realizare. Cerința naivă a marii mase a omenirii de umplere a „vidului" își caută împlinirea azi într-o altă artă, care nu se adresează văzului, ci auzului – care nu concurează materia, ci „corectează" timpul: muzica. A fost o justă previziune a viitorului, atunci când Luther, eliminând arta plastică din Biserica reformată, a recomandat drept înlocuitor cântul. Și în muzică există artiști și cunoscători alături de cântăreți și muzicieni „naturali" și pretenții de desfătare mai simple: faptul că acestea din urmă sunt ca și dispărute din artele plastice, le acordă celorlalte o caracteristică specială și totodată o trăsătură hipocratică.

Iată de ce este imposibil să aplici pentru arta epocii moderne împărțirea tripartită într-un stadiu de creștere, apogeu și perioadă de declin, deoarece nu ne putem raporta istoric-critic la cea de a treia perioadă. Trăim noi înșine această perioadă, iar dacă anumite semne, îndeosebi ale vieții sociale, nu ne înșală, ne aflăm, în conformitate cu ele, aproape de apogeu, fără a vedea cu claritate încotro duce calea dincolo de ea. Nu putem decât să schițăm sumar fazele de până acum ale dezvoltării.

Încă o dată evoluția este diferită la nord și la sud de Alpi. Cea mai unitară și neîntreruptă dezvoltare ne apare cea din Italia, de aceea vom prezenta aici Italia pur și simplu.

Arta italiană nu a dorit să accepte o competiție cu natura efemeră ca atare nici după 1520; la aceasta a ajuns abia în perioada cea mai recentă. Ezitarea se explică oare prin tradiția de corectare a naturii proprie poporului italian, sau prin influența puterii clericale supreme, care a ocupat cel puțin vreme de două secole arta italiană, în mod special cele mai mari realizări al sale? Probabil că trebuie să ne oprim la această ultimă ipoteză, căci dacă

tendința către perfecțiunea fizică ar constitui doar o moștenire a rasei, atunci cum s-ar explica înclinația contemporană în sensul exact opus?

Dacă se resimte o lipsă în arta italiană după 1520, aceasta este o respingere a spiritualului în favoarea perfecțiunii fizice, așa cum este anunțată în operele lui Rafael. Reforma a cerut în Nord aprofundare spirituală, pentru care arta, așa cum existase până atunci, adică arta religioasă, nu era considerată potrivită. Contrareforma a fost de altă părere; și mai devreme însă, înainte ca tendințele contrareformiste să pătrundă conștient în arta italiană, un artist a descoperit țelul viitor și a încercat să-l atingă în felul său propriu: Michelangelo.

a. Michelangelo și-a pus vechea problemă creștină a spiritualizării naturii efemere într-o manieră cu totul particulară, în care nimeni nu l-a urmat până acum și doar un talent la fel de neobișnuit de dotat îl va putea vreodată urma. Michelangelo a vrut să redea spiritualul în material, nu însă prin înfrumusețarea fizică, precum în antichitatea clasică, dar nici prin gesturile accidentale, ca în arta germanică. Reprezentarea corporalității sensibile este inevitabilă, și totuși încearcă să ilustreze în ea supranaturalul. Astfel configurează supranatural materia. Se înțelege că era nevoie de o forță artistică cu totul neobișnuită, pentru a reuși evitarea în această intenție pe de o parte a nenaturalului, iar pe de altă parte a grotescului. Michelangelo a reușit. Formele sale sunt convingătoare, dar demonice.

b. S-a arătat imediat în operele nenumăraților imitatori ai lui Michelangelo că drumul deschis de el nu era accesibil unui al doilea cu adevărat succes. Așa încât, în cele din urmă, s-a ales soluția naturalistă, pe care arta din nordul Alpilor se dezvoltase deja de mult fără scrupule: redarea spiritualului prin fenomene fizice secundare. În aceasta constă adevărata esență a artei baroce romane[10]. Acest țel nu ar fi putut fi atins fără o anumită serie de concesii față de corporalitatea efemeră. În această privință, barocul roman a păstrat întotdeauna cea mai mare reținere; a încercat pe cât posibil să se salveze de perfecțiunea fizică. Există aici o jumătate de măsură, o con-

tradiție: de aici acea impresie de insatisfacție pe care operele baroce o provoacă îndeosebi spectatorului modern de rasă germanică.

c. Pe la mijlocul veacului al XVII-lea, după încheierea păcii westfalice, atmosfera agitată care crease aici reforma, dincolo contrareformă, s-a liniștit, pătrunzând astfel și în Italia chemarea către spiritualizarea operei de artă. Postulatul care ținuse sub tensiune arta romană mai mult de un secol este acum abandonat. În locul său pătrunde impulsul – ce există în Italia încă din Evul Mediu – al perfecțiunii fizice, însoțit acum de o anumită accentuare a adevărului natural efemer: în privința iluziei perspectivale cel puțin, nici o epocă nu a depășit stilul baroc târziu (Pozzo). Pentru ce însă aceste mișcări însuflețite efemere, pe care arta covârșitoare religioasă le aduce cu sine în Italia neîncetat de la Michelangelo, dacă la baza lor nu existau impulsuri spirituale evidente? Consecința naturală necesară a dispariției expresiei spirituale a fost în mod necesar decăderea reprezentării fizic-efemere.

d. A existat astfel un proces de involuție pe care îl vedem desăvârșit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în arta lui Canova. Într-o artă cu adevărat creștină însă o astfel de apariție ar fi fost aproape imposibilă. Arta lui Canova vrea să redea exact ceea ce arta veche creștină încercase din toate puterile să evite. Trebuie să ne reamintim că era epoca iluminismului, în care se încadrează creația lui Canova, o epocă în care sentimentul religios își pierduse mai mult ca niciodată din intensitate. Cel mai semnificativ este faptul că reacția clasicistă nu s-a produs în numele naturii. Mișcările momentane ale maeștrilor baroci târzii păreau nenaturale; se ajunge din nou, ca în antichitatea prealexandrină, la o concepție care nu recunoștea decât permanentul, calmul, veșnicul drept expresie adevărată a naturii. Ceea ce fusese cu peste trei milenii în urmă convingerea religioasă a tuturor popoarelor civilizate, a devenit acum un veac preocuparea, savantă sau estetică, a păturilor cultivate.

Mai diversă, ca să nu spunem încâlcită, este imaginea evoluției în Nord. Recunoașterea brusc trezită a dilemei între credința în supranatural și concepția nouă științifică despre natură crease inițial un efect paralizant. Germanului i-a lipsit jovialitatea cu care velșul a fost în stare să o ignore. Germanul, atât catolic, cât și protestant, a trebuit să ajungă până aproape de zilele noastre, pentru a putea depăși chinul acestei dileme: până de curând exista impresia că germanului i-ar fi fost refuzată, după moartea lui Dürer și Holbein, o activitate cu adevărat artistică în artele plastice. Le-a fost îngăduit doar la două mici popoare germanice din Nord să continue după reformă opera marilor înaintași din Germania. Maeștrii flamanzi ai veacului al XVI-lea trebuie să fi gândit, asemenea lui Dürer, că toată arta plastică trebuia să fie, atunci ca și înainte, esențialmente religioasă, așa cum teologia rămânea, atunci ca și înainte, suprema facultate. După iconoclasm și mai ales la începutul secolului al XVII-lea apare însă o clarificare. Pentru arta flamandă a fost hotărâtor faptul că cel mai dotat reprezentant al ei a putut cunoaște în tihnă în arta barocă italiană trăsăturile înrudite cu propria-i manieră și cu cea flamandă. Astfel arta flamandă s-a transformat într-o artă barocă predominant religioasă, fără supărătoarea manie a barocului roman de perfecțiune fizică. În același timp olandezii câștigaseră, în lupta lor plină de succes pentru neatârnare, curajul de a întemeia o artă numai pe concepția științifică despre natură, renunțând la orice stagnare în credință. Este la fel de caracteristic că această artă direcționată către competiția cu corporalul efemer (fie de dragul lui, fie pentru impulsurile spirituale) nu a durat mai mult de o jumătate de veac, pentru ca apoi să facă loc unei direcții, secole de-a rândul, de corectare a naturii. Însuși marele Rembrandt era complet depășit încă din timpul vieții sale. A fost totuși atât de profund reflexiv cum numai un artist germanic putea vreodată să fie, neîntrecut și în siguranța cu care a știut să abordeze aparența efemeră a corporalului. Disprețul său fundamental, veritabil vechi creștin-protestant față de perfecțiunea corporală (frumusețe) a întâmpinat opoziție, deîndată ce a trecut entuziasmul sever puritan al anilor de război. Pe la 1650 sosise timpul hegemoniei artei franceze. Abia după ce se liniștise înfrigurata căutare italiană a exprimării spiritualului, când la Antwerpen

apare şcoala lui Rubens, iar olandezii înşişi au început să dorească reprezentarea perfecţiunii corporale, abia atunci a avut cale liberă supremaţia artei franceze cu tendinţa moderată de echilibru, îndepărtată atât de strădania extremă către efemer, cât şi de cea către spiritual. De atunci arta franceză a dominat două veacuri întregi Occidentul. Nu a rezolvat probleme, căci acestea sunt puse de obicei de extreme; nu a dat nici un maestru cu adevărat captivant, dar a ştiut să se menţină continuu într-o mare consideraţie prin maniera uniform atrăgătoare şi siguranţa creaţiei. În zilele noastre a trebuit să cedeze din nou supremaţia popoarelor germanice dotate cu o conştiinţă rasială mai clară.

Cel mai interesant fenomen îl oferă însă în arta epocii moderne poporul ce locuieşte peninsula iberică. Calea dezvoltării sale artistice este şi în această epocă paralelă cu cea a popoarelor germanice, uneori precedând-o chiar. Manierismul italienizant al spaniolilor este în ultimă instanţă întru totul înrudit cu cel flamand contemporan. În epoca lui Rubens şi Rembrandt însă în Spania sunt activi Velázquez şi Murillo: ambii hotărâţi competitori cu natura efemeră. Chiar şi în epoca în care în tot restul Europei preferinţa artiştilor şi a iubitorilor de artă se îndreaptă către clasicism, Spania îl scoate la iveală pe Goya. Tendinţă extremă a concepţiei naturaliste-ştiinţifice chiar în arta acelei ţări ai cărei conducători se străduiau să menţină cu orice preţ, prin foc şi sabie, unitatea între credinţă şi ştiinţă.

NOTE

1. Observaţie din cercetarea etnologică, a insuficienţei sale; necesitatea înlocuirii cu apriorismul (?) şi prin ştiinţa egiptologiei (?) etc. – Observaţiile la popoarele primitive sînt greu de demonstrat şi nu pot fi luate ca punct de plecare.

2. Arta mesopotamiană, în măsura în care o cunoaştem mai bine, adică cea asiriană, se dezvoltă în mare paralel cu cea arhaică greacă.

3. Excepţia cu Amenophis al IV-lea este cu atât mai semnificativă, deoarece se dezvoltă paralel cu o schimbare importantă a concepţiilor culturale sub domnia acestui faraon. Această excepţie nu a avut, după ştiinţa noastră, urmaşi şi dezvoltare; ca episod deţine o valoare simptomatică nepieritoare. Individualizări, ca de pildă scribul de la Luvru, au cu totul alte cauze decât cele artistice, despre care se va trata mai detaliat în capitolul despre motive.

4. O separare clară între realizările epocii diadohilor şi cele ale artei romane constituie probabil cea mai importantă sarcină a istoriei artei în stadiul ei actual. O anumită clarificare în această direcţie s-a realizat deja (în special prin Wickhoff, *Die Wiener Genesis*). Multe elemente pledează în favoarea considerării perioadei elenistice în principal ca deplina desăvârşire a înfloririi artistice atice, primele semne de decadenţă căpătând dimensiuni mai semnificative în perioada romană imperială. Dacă însă Laocoon aparţine într-adevăr perioadei diadohilor, atunci acesta este suficient pentru a împinge înapoi începutul declinului în perioada elenistică.

5. În această carte, Riegl înţelege prin formă sculptura statuară. (nota ediţiei germane).

6. Se poate dovedi cu mărturii peremptorii: bizantinii au copiat direct ornamente din secolele al IV-lea şi al V-lea a. C. Vom reveni asupra acestui remarcabil fenomen de renaştere grecească în capitolul despre motive în arta plastică şi mai departe.

7. După cum se ştie Imperiul rus reprezintă azi adevăratul supravieţuitor al bizantinismului. [...]

8. Islamul nu recunoaşte un drept oficial al celui mai slab la egalitate cu cel mai puternic, ci mai mult o obligaţie privată de tolerare a celui slab, care se subordonează de bunăvoie celui puternic. De aici organizarea cerşetoriei în Orient într-o ramură de activitate formal autorizată. Copiii felahilor, cerşind azi călătorilor europeni într-o engleză stâlcită, apelează în mod semnificativ nu la bunătatea sau dreptatea celui ce dă, ci la calităţile sale fizice, ce-l desemnează ca pe cel mai puternic: *rich man, beautiful man*. Astfel se manifestă, mai convingător decît s-ar putea face prin multe cuvinte, respectul fundamental al orientalului pentru dreptul celui mai puternic (nu al celui superior spiritual).

9. Este îndeosebi remarcabil că la fel s-a petrecut în secolul I d. C. în perioada imperiului roman.

10. Riegl înţelege prin baroc arta de la Renaşterea clasică pînă către 1800 şi, aşa cum reiese din următoarele fraze, în mod special aici epoca manierismului şi a barocului sever conform periodizării actuale a stilurilor postrenascentiste. (nota ediţiei germane).

GRAMATICA ISTORICĂ A ARTELOR PLASTICE

Versiunea a doua
Manuscris din 1899

PREFAȚĂ

De aproape 150 de ani istoria artei există ca știință și tot de atunci a început să se lucreze la un sistem al acesteia. La început, arhitectul a fost estetica. Ea a pus primul fundament și a schițat planul după care avea să se realizeze întregul. Pe o bază comună aveau să se ridice trei corpuri: unul central pentru arhitectură și două laterale, pentru sculptură și pictură. S-a dovedit curând că existau o mulțime de creații artistice care nu puteau fi încadrate în aceste trei corpuri. A fost adăugat al patrulea pentru ele, în spatele arhitecturii, purtând numele de arte decorative. Apoi au început să se înalțe rapid și fără efort toate cele patru corpuri.

Pe măsură ce se ajungea mai sus, s-a constatat cu destulă neplăcere că se acționase prea pripit în primul entuziasm. Fundamentele s-au dovedit prea fragile, materialele de construcție adesea prost alese și prelucrate netemeinic. Bineînțeles că arhitectul – estetica – a fost făcut răspunzător și abandonat. A reieșit că edificiul trebuia să fie mai întâi de toate solid; nu era nevoie pentru aceasta de o conducere unitară a lucrărilor de construcție; esențial era să se pregătească pentru fiecare corp, în mod independent, necesarul. A început astfel cea de a doua etapă a cercetării în istoria artei: întărirea fundamentelor și prelucrarea materialului, adică faza studiilor specializate. Construcția nu a fost uitată, dar s-a făcut inegal, fără plan, tocmai pentru că îi lipsea o con-

ducere unitară a lucrărilor; lucrându-se la un corp nu se tratau cu atenţie celelalte. Urmarea a fost că cele patru corpuri au crescut în înălţime, dar au ajuns din ce în ce mai mult în afara unei legături.

Acest fapt nu mai putea, cu timpul, să fie ignorat. Construcţiei îi lipsesc astăzi colţurile de legătură; în locul oricărei solidităţi interne apare impresia de ruină. Trebuie să se refacă legătura dintre cele patru corpuri şi să se redea impresia de unitate a întregului risipit. Aceasta nu se poate petrece neplanificat, este necesară o conducere unitară prudentă. Cine o poate face? Estetica abandonată nu mai trăieşte, este moartă de mult; nu mai operează decât în câteva amfiteatre filozofice. A lăsat însă o moştenitoare. Este deocamdată o moştenitoare tânără, care nu are încă un nume. Dar este disponibilă şi are de prezentat experienţe promiţătoare, cel puţin pentru viitor, deoarece s-a făcut utilă istoriei artei. Vechea estetică dorise să dea lecţii istoriei artei, moştenitoarea sa – estetica modernă dacă vreţi – se lasă, docilă, învăţată de istoria artei. Recunoaşte că dreptul său la existenţă îşi are originea în istoria artei.

Care sunt deci cele mai însemnate încercări de a readuce unitatea în corpul dezmembrat al istoriei artei? Cea mai veche s-a datorat lui Gottfried Semper, în tentativa de a defini opera de artă ca rezultat al scopului de folosire, al materialului şi al tehnicii. Vom reveni asupra acestui demers; el nu putea conduce către o rezumare unitară a creaţiei artistice în ansamblu; a fost semnificativ numai pentru artele decorative. De o importanţă mai generală au fost două alte încercări. Ambele au căutat să aşeze deasupra celor patru corpuri o dualitate superioară, iar aceste două părţi întregindu-se reciproc trebuie să constituie fireşte o unitate mai înaltă. Cea mai veche dintre ele vrea să împartă orice creaţie artistică în două: idealistă şi naturalistă. Acest demers se bazează desigur pe un raport concret, dar până în prezent nu a reuşit delimitarea fie şi parţial sigură a graniţelor dintre cele două. Consecinţa a fost, în cele din urmă, că unii definesc orice creaţie ca naturalistă, iar alţii, dimpotrivă, susţin că

întreaga creaţie artistică umană nu a fost niciodată altfel decât idealistă. Este evident că cele două concepte, deşi se bazează pe un raport real, nu sunt corespunzătoare să aducă cu sine o unitate clară. Cu elemente atât de nesigure nu se poate înălţa nici o construcţie.

Demersul mai recent ar vrea să împartă orice creaţie artistică în plastică şi picturală. Dar nici această împărţire nu aduce vreo clarificare. Căci nu s-a reuşit până acum să se lămurească ce este plastic şi ce este pictural. Ceea ce unii definesc ca plastic este numit de alţii pictural. Avem deci încercări, până în prezent ratate; dar nu trebuie să ne îndoim din această pricină asupra posibilităţii unei soluţii. Să desluşim puţin mai detaliat despre ce este vorba în aceste încercări.

Aleg un exemplu concret. Din arta atică a celei de a doua jumătăţi a secolului al V-lea î. C. avem păstrate monumente de toate categoriile: Partenonul ca monument de arhitectură, sculpturile lui Fidias ca monumente de sculptură, nenumărate vase pictate ca exemple de pictură. Presupun că recunoaşteţi la prima privire toate aceste monumente ca atice din secolul al V-lea. Este această recunoştere deja o ştiinţă? Nu, deoarece atunci şi anticarul ar fi un om de ştiinţă. Această recunoaştere se dobândeşte prin exerciţiu, este cunoaştere, dar nu ştiinţă. Aceasta din urmă începe abia atunci când se formulează întrebarea: de ce au fost create astfel şi nu altfel monumentele artei atice din secolul al V-lea? Orice ştiinţă modernă se bazează pe convingerea în supremaţia legii cauzalităţii şi a imposibilităţii miracolului. Fiecare fenomen este efectul inevitabil al unei cauze anumite. Tocmai despre această cauză se interesează ştiinţa.

Istoria artei a încercat din răsputeri, de când există, să se conformeze acestui postulat. Nu s-a mulţumit doar cu precizarea epocii şi locului, ci s-a preocupat, încă de la început, de cauzele corespunzătoare. Mai întâi a căutat aceste cauze în estetică, deci în legi formulate *a priori*, care trebuiau să fie valabile pentru toate categoriile în mod egal, pentru arhitectură, sculptură, pictură. Pe o asemenea poziţie s-a situat oarecum Winckelmann.

Netemeinicia acestor legi apriorice s-a dovedit cu timpul, în ceea ce am definit ca incapacitate a esteticii de a direcţiona sistemul istoriei artei. Atunci s-a renunţat la unitate şi s-a căutat să se descopere cauzele în interiorul fiecărui gen artistic. S-a urmărit astfel istoria templului grec de la Partenon înapoi: s-a stabilit un lanţ de cauze şi efecte, de trepte de evoluţie care duc de la templul egiptean la Partenon. La fel s-au petrecut lucrurile şi în sculptură. Cunoaştem azi o istorie a dezvoltării sculpturii de la Imperiul vechi în Egipt până la Fidias. Şi, în fine, situaţia nu este diferită nici pentru pictură: urmărim cu claritate raportul cauzal dintre frescele egiptene şi vasele atice din secolul al V-lea.

Aşa s-a desfăşurat istoria artei ca ştiinţă în ultima jumătate de veac. Ea s-a mulţumit cu precizarea cronologică şi geografică a operei de artă izolate; s-a ocupat de cauze, dar le-a urmărit mereu numai în cadrul unei gen artistic particular. S-a lucrat la fiecare corp în parte şi s-a evitat intenţionat să se privească în acelaşi timp şi la alte corpuri.

Astăzi observăm că cercetarea de istoria artei intră într-o nouă fază. Se pune problema: urmează Partenonul exclusiv legile de dezvoltare ale arhitecturii? Sculpturile lui Fidias sunt supuse numai legilor de evoluţie ale sculpturii, la fel vasele atice celor ale picturii? Nu există între aceste legi nici un raport transversal? Sau există, mai presus de ele, legi generale pe care le urmează toate operele de artă plastică fără excepţie şi în egală măsură? Legi, dintre care cele ale arhitecturii, sculpturii şi picturii reprezintă doar ramuri secundare ?

Se observă azi că toate operele de artă, oricât de mult s-ar diferenţia individual între ele, prezintă anumite elemente comune. Nu trebuie oare ca evoluţia acestor elemente comune să fie comună, uniformă; nu trebuie reprezentată astfel evoluţia creaţiei plastice în ansamblu ca unitară? Iată un exemplu concret de asemenea elemente: coloanele, statuile şi vasele au comun: 1. forma tridimensională, 2. suprafaţa bidimensională fixată în prima. Forma şi suprafaţa constituie aşadar elemente ale

operei de artă. Raportul lor poate fi diferit; în realitate o analiză mai atentă va dezvălui că el este absolut identic la Partenon, figurile lui Fidias şi picturile de pe vasele atice. Legea de dezvoltare a acestor elemente trebuie să fie deci la fel de relevantă pentru toate cele patru genuri artistice.

Vedem astfel despre ce va fi vorba de acum înainte: operele de artă, chiar genurile artistice, nu mai trebuie abordate în sine, ci acele elemente, prin a căror clară delimitare şi cunoaştere se poate edifica adevăratul punct culminant unitar al sistemului istoriei artei. Ele constituie o diversitate, nu încă o unitate, dar duc către unitate pentru că îmbină genurile artistice între ele; sunt verigile de tranziţie către punctul culminant propriu-zis, către factorul suprem decisiv al oricărei creaţii artistice. Aceasta mi se pare a fi sarcina viitoare a istoriei artei ca ştiinţă. Metoda mai veche a cercetării specializate nu îşi pierde însă valoarea. Tot aşa, condiţia preliminară a unei astfel de construcţii va constitui un material solid, constând într-o determinare sigură, cronologică şi geografică. De asemenea, cercetările în cadrul fiecărui gen artistic în parte vor fi realizate cu succes şi utilitate. Dar adevăratul punct culminant, adevărata cunoaştere a esenţei artei plastice ne va fi oferită abia prin istoria dezvoltării elementelor artelor plastice, atunci când este dictată de factorul suprem, conducător al oricărei creaţii artistice umane.

O mai bună înţelegere poate fi facilitată dacă trimit la strânsa paralelă existentă între arta plastică şi limbă. Limba are şi ea elementele sale, iar istoria dezvoltării lor se numeşte gramatica istorică a respectivei limbi. Cine doreşte să vorbească doar o limbă, nu are nevoie de gramatică; cu atât mai puţin acela care vrea numai s-o înţeleagă. Acela care însă vrea să ştie de ce o limbă a urmat o anumită dezvoltare şi nu alta, care doreşte să înţeleagă poziţia unei limbi în cadrul culturii omenirii în ansamblu, cel ce vrea, într-un cuvânt, să înţeleagă ştiinţific respectiva limbă, acela are nevoie de gramatica istorică.

La fel stau lucrurile şi în sfera istoriei artelor plastice.

De mult ne-am obişnuit să folosim metafora „limbajul artistic". Se spune: fiecare operă foloseşte un anumit limbaj artistic, chiar dacă elementele artelor plastice sunt altele decât ale limbii. Dacă există un limbaj artistic, atunci există şi o gramatică istorică a acestuia, bineînţeles doar în sens metaforic; dacă metafora limbajului este îndreptăţită, la fel trebuie să fie şi a gramaticii.

Cine vrea doar să creeze o operă – artistul plastic – nu are nevoie de gramatica istorică a artelor plastice. La fel de puţin acela care doreşte s-o contemple nepărtinitor. Cine doreşte însă s-o înţeleagă ştiinţific, nu va putea să se lipsească în viitor de ea.

Înţelegeţi deci acum ce intenţionez să ofer printr-o gramatică istorică a artelor plastice. S-ar putea numi şi o lecţie elementară a artelor plastice.

Aş vrea să atrag atenţia de la început asupra unei posibile neînţelegeri: nu este vorba de o introducere în istoria artelor. Cu atât mai puţin, cu cât le recomand începătorilor – dacă există printre dumneavoastră – mai degrabă să renunţe. Numai cei avansaţi, care au deja cunoştinţe precise despre toate perioadele artistice şi au prezente în minte cel puţin monumentele cele mai importante, vor asculta cu folos această conferinţă. Va trebui să evoc mereu exemple şi să mă refer şi la alte monumente artistice particulare. Este imposibil să le ilustrez prin imagini, deşi mă voi strădui pentru aceasta. Dar sunt constrâns să mă limitez la materialul disponibil; în plus este practic imposibil să arăţi totul. Se presupun deci în mod necesar cunoştinţe detaliate.

Avem a ne ocupa de: 1. elemete, 2. istoria dezvoltării lor, 3. factorul care determină evoluţia.

Elemente

Ce trebuie considerat prin aceasta ne învaţă cel mai bine fişele de catalog; de exemplu:

1 2 3 4

cupă din terra-cotta, cu picior înalt, decorată cu lupta centaurilor, figuri negre.

1. pentru ce? Scopul constituie esenţialul, stă în faţă,

contează ca element. Se are în vedere scopul practic de folosire, un anumit tip de vas fundamental.

2. şi 3. terra-cotta conţine de fapt două elemente: materia primă şi tehnica, din ce? şi cum?

Aceste trei elemente sunt în aparenţă cele mai importante, precedându-l întotdeauna pe al patrulea. Ele sunt totodată cele mai materiale, mai perceptibile. Estetica anilor 1860 şi-a construit pe ele teoria artistică: Gottfried Semper în *Stil*, estetica empirică. În concepţia lui, fiecare operă este rezultatul scopului de folosire, al materialului şi al tehnicii. Să vedem dacă mai există şi alte elemente. Unul este menţionat chiar în fişa de catalog, care indică în descriere: 1. detaliile formale, 2. ornamentarea suprafeţelor.

Fiecare operă de artă este un tot tridimensional, o formă deci, mărginită totodată de suprafeţe. Forma şi suprafaţa respectă un raport precis (suprafaţa poate fi predominantă faţă de formă, dar opere necoporale, suprafeţe pure nu există). Astfel obţinem al patrulea element: raportul dintre formă şi suprafaţă, existent în fiecare operă. Estetica semperiană credea că îl mai poate ignora. Estetica recentă a ţinut cont de el, construindu-şi prin intermediul lui diferenţierea între plastic şi pictural.

Mai există însă şi un alt element, conţinut în termenul „cupă", care nu apare foarte clar, deoarece este mascat de desemnarea scopului de întrebuinţare. Să luăm altă fişă.

Statuia lui Artemis, bronz turnat.

Statuie? Este o informaţie despre scop? În aparenţă nu, nu este legat de o utilizare practică (dacă ar fi, de pildă, o cariatidă, ar fi menţionat; de exemplu, picior de masă figurând-o pe Artemis). Este deci statuia lipsită de utilitate? În nici un caz. Este lipsită doar de utilitate practică. Vom vorbi mai amănunţit despre aceasta. Este menţionat imediat „a lui Artemis", adică statuia unei zeiţe făcută după chipul omului, deci reproducerea unei forme umane. Aflăm imediat aici răspunsul la întrebarea *ce?*, motivul operei. Acesta este momentul următor.

Cum stau lucrurile la cupă? Aici nu se ascunde nimic în spatele cuvântului care să indice scopul. Când auzim

„cupă" ştim imediat din ce este alcătuit motivul. Există într-adevăr un motiv, preluat din natură, ca la statuie. La statuie este inspirat de natura organică şi poate fi denumit după ea. La cupă este inspirat de natura anorganică, cristalină şi necesită o descriere mai amănunţită, care urmează de obicei mai târziu. Un alt obiect decorativ este de pildă: picior de masă figurând-o pe Artemis; este vorba aici de un model din natura organică, ceea ce este adăugat imediat. Estetica recentă a încercat să consacre motivul ca principiu fundamental: într-unul naturalist-idealist.

Există deci cinci elemente.

1. Scopul. De ce? prin care se înţelege de obicei mult prea îngust scopul practic de întrebuinţare, care trebuie să satisfacă unul dintre cele cinci simţuri.

2. Materia primă: din ce?

3. Tehnica: în ce fel?

4. Motivul: ce?

5. Forma şi suprafaţa: cum?

S-a încercat deja subsumarea celor cinci elemente unei noi teorii cuprinzătoare unitare, pentru a demonstra că istoria evoluţiei lor este în general identică cu istoria evoluţiei artelor plastice.

Estetica empirică semperiană. Se apropie cel mai mult de materialism. Semper a fundamentat pe ea doar istoria artelor decoratice. De ce ? Să ne referim chiar la „statuia lui Artemis": Cum să fie aici stilul determinat de scop, de materia primă şi de tehnică? Când un scop practic nici nu este recognoscibil? Chiar şi la arhitectură ar apărea dificultăţi. Semper intenţiona să se ocupe de arhitectură, dar nu a ajuns să o facă. Desigur nu întâmplător.

Să luăm o a treia fişă:

Peisaj, în ulei, pe cupru.

Scopul practic nu este mai clar vizibil aici decât la statuie – influenţa obligatorie a materiei şi tehnicii este mai puţin vădită. Astfel s-a ajuns la evidenţierea tezelor semperiene de către arheologi şi istorici de artă la arta decorativă, care însă nu s-au gândit niciodată să le aplice la arta majoră. S-a dorit însă să se stabilească o conexiune

şi în artele majore, în pictură şi sculptură, precum şi în arhitectură. Rămâneau doar două elemente: 1. motivul, 2. forma şi suprafaţa. Am amintit deja că ambele au fost ridicate la rang de principii fundamentale, dar nu s-a reuşit nici măcar o dată punerea de acord asupra delimitării conceptelor unul faţă de celălalt. De ce? Pentru că şi la aceste două elemente se întâmplă la fel ca şi la celelalte trei, materialiste, pe care Semper dorea să la vadă erijate în conducători ai dezvoltării. Nici unul dintre cele cinci elemente în sine nu trebuie privit ca unul conducător. Ele sunt toate purtătoare ale dezvoltării, care însă este condusă de un altul, în afara lor şi care le este superior. Care este principiul conducător al întregii dezvoltări a artelor plastice? Cele cinci elemente constituie o pluralitate; deasupra lor trebuie să existe o unitate superioară, sub a cărei autoritate să stea. Care este această unitate superioară?

De ce creează omul opere de artă? Care este scopul operelor? Ne întoarcem în aparenţă la elementul scop, despre care am vorbit deja şi care joacă un rol hotărâtor în estetica empirică semperiană. Scopul însă la care se referă Semper este unul pur exterior. Să cercetăm ce scop exterior poate servi o operă de artă. Nici o operă de artă fără scop exterior, dar şi nici o operă cu scop fără artă. Ceea ce omul creează cu mâna lui trebuie să primească într-un fel oarecare marca artistică.

1. Scopul de întrebuinţare practic. Satisfacerea cerinţelor unuia dintre cele cinci simţuri. Ceaşcă, vas pentru băut (satisfacerea gustului). Este scop artistic? Nu. Deci scopul practic de întrebuinţare nu este identic cu scopul artistic. Se aplică artelor decorative şi arhitecturii (în măsura în care aceasta este un monument – comemorativ, ca de pildă obeliscul – face parte din sculptură).

2. Scopul de împodobire. Umplerea golului, *horror vacui*, insularul tatuat. Tatuajul nu are un scop de întrebuinţare, nu trebuie să satisfacă unul dintre cele cinci simţuri (despre ochi nu trebuie să vorbim; ochiul este aici un organ de intermediere, care transmite impresiile simţului intern; azi percepem prin ochi toate operele. O

cerință a ochiului ar satisface-o de exemplu ochelarii). Deci scopul de împodobire corespunde unei necesități a simțului nostru intern. Ne apropiem astfel mai mult de opera de artă, care la rândul ei pare să corespundă unei necesități interne umane. Dar scopul de împodobire nu este totuși identic cu scopul artistic. Există opere care nu au drept scop umplerea golului, de pildă statuia lui Artemis este o operă care nu a fost concepută numai pentru a umple un colț al templului; ceașca este o operă care nu a fost creată numai pentru a împodobi o masă. În ambele există artă; dar nimeni nu s-a gândit inițial la umplerea golului. Operele ce servesc unui scop de împodobire se numesc „decorative". Ele constituie trecerea de la artele aplicate la așa-numitele arte majore; o statuie prețioasă de exemplu poate servi unui scop de împodobire.

3. Scopul de reprezentare. Statuia lui Artemis. Este creată pentru a trezi în privitor o anumită reprezentare. Reprezentarea unei anumite puteri divine, de care privitorul să se simtă protejat. Și acest scop pare a corespunde unei cerințe interne umane, nu unuia dintre cele cinci simțuri. În consecință este evidentă încercarea de a-l identifica cu scopul artistic. Operele ce servesc unui scop de reprezentare se numesc „majore", în raport cu cele aplicate și decorative; acestea din urmă se suprapun parțial celor „majore" (de exemplu frescele de la *Campo Santo* din Pisa, frizele Partenonului sunt în egală măsură arte decorative și majore). Există în realitate cazuri în care ele aproape că se suprapun; în statuile grecești de zei, în crucifixul creștin. Este însă doar o suprapunere, nu o contopire.

În cele trei scopuri exterioare ale operei nu am aflat încă adevăratul scop artistic.

Opera de artă umană este o competiție cu natura.

Am afirmat astfel două lucruri diferite:

1. Dependența de natură, în sensul cel mai larg al cuvântului, natura înconjurătoare și natura din noi, altfel spus „lumea". Omul nu se poate desprinde de această natură și lume, a cărei parte integrantă este el însuși. În

creația artistică este indisolubil legat de modelele din natură: fie din natura organică, fie anorganică. Poate fi și cea mai monstruoasă configurație: părțile sale componente sunt fiecare în parte reductibile la un model natural. În această privință au dreptate cei ce susțin că orice creație umană nu a fost niciodată altfel decât naturalistă.

2. Este vorba aici de o competiție cu natura, deci mai întâi de toate nu de o copiere, imitare a naturii, nu de o voință de a mima fenomenele naturii. Cu o asemenea voință artistul își ratează mai degrabă scopul. De altfel, o imitare iluzionistă a naturii este strict vorbind inimaginabilă. Omul nu este niciodată capabil să dea viață și mișcare operelor organice; dar nici un obiect anorganic, un cristal nu poate fi copiat: chiar dacă forma exterioară ar fi identică, structura internă, așezarea moleculelor este fundamental diferită.

Creația artistică nu poate și nici nu vrea să fie vreodată o copiere a naturii, ci o competiție cu aceasta; are deci în vedere o reprezentare a naturii. Omul recreează în artă natura așa cum și-ar dori-o, așa cum este cu adevărat în reprezentarea sa. (Cum s-a realizat aceasta, vom vedea mai târziu. Deocamdată sunt mai importante trăsăturile de principiu). Acest fapt este evident dacă ne referim la arta greacă antică; este valabil însă, așa cum se va vedea, și pentru Evul Mediu creștin și pentru determinismul modern. Acum se înțelege de ce s-a putut afirma că orice creație artistică a fost întotdeauna idealistă. Căci dacă omul a trebuit să aibă în vedere natura și numai natura în creația sa artistică, nu i s-a întâmplat niciodată să o copieze așa cum este, ca scop în sine. De aici putem să mai facem un pas înapoi – cel mai îndepărtat, pe care știința umană l-a permis în această direcție până acum – și să ne întrebăm: de ce se simte omul împins să corecteze natura prin artă?

Acest impuls, care este identic cu impulsul creației artistice, izvorăște nemijlocit din aspirația către fericire a umanității. Este aceeași aspirație, prin care se poate explica în ultimă instanță întreaga cultură umană.

Omul aspiră neîncetat către armonie. Această

armonie o vede constant alterată şi ameninţată prin obiectele şi fenomenele naturii, care se află într-o luptă continuă, între altele şi cu omul. Dacă natura ar fi într-adevăr aşa cum este reprezentată de fiecare dintre simţurile sale, atunci omul nu ar putea ajunge niciodată la armonie. Astfel îşi creează în operele de artă o imagine a naturii care îl eliberează de permanenta nelinişte, atunci când i se pare că natura este mai bună decât arată. El caută să aducă ordinea în aparentul haos, să îndepărteze hazardul brut. De exemplu: fulgerul pornit din nori îl poate atinge oricând pe om, ca pe animal sau copac; aceasta îi creează nelinişte. Îşi creează atunci o imagine pe baza căreia să se închipuie apărat de lovitura fulgerului. Această imagine poate căpăta diferite forme: poate explica în fulger acţiunea lui *Jupiter tonans* sau a Dumnezeului creştin, sau a unei legi cauzale care se întâlneşte cu paratrăsnetul. Este însă totdeauna acea imagine a naturii care îi produce omului calmarea plină de armonie.

Imaginea liniştitoare a naturii este creată deci de om în închipuirea sa. Ea priveşte raportul omului cu toate lucrurile din această lume fără excepţie. Deci nu raportul omului cu natura pur şi simplu, în afara omului, ceea ce numim în sens restrâns concepţia despre natură, ci şi relaţia omului cu omul, ceea ce denumim concepţie despre moralitate. Cu un cuvânt putem desemna totul drept concepţie despre lume. Aşa cum natura se înfăţişează în reprezentarea umană în esenţa sa caracteristică şi nu în apariţia ei izolată fenomenală, tot aşa tinde să fie concret văzută de ochiul uman. Aceasta constituie în ultimă instanţă rădăcina oricărei creaţii artistice. Putem deci să completăm definiţia noastră: creaţia artistică este competiţia cu natura pentru exprimarea unei concepţii armonioase despre lume.

În aceasta constă adevăratul scop artistic. Toate scopurile exterioare, pe care le-am cunoscut, constituie pentru scopul artistic suprem doar ocazii binevenite de activitate. Impulsul creaţiei artistice, adică nevoia umană de armonie, nu lasă să treacă nici o asemenea ocazie fără să

se manifeste. Fiecare operă cu un scop exterior este mai mult sau mai puţin o operă de artă. Dar scopul exterior şi scopul artistic trebuie totuşi distinse clar unul de celălalt. Scopul artistic coincide cu cel de reprezentare atunci când reprezentarea vizează nemijlocit o concepţie armonioasă despre lume, ca de pildă în statuile greceşti ale zeilor, ca *Jupiter tonans*, sau ca în crucifix. De aici se recunoaşte greşeala majoră a teoriei semperiene, conform căreia creaţia artistică începe cu scopul de întrebuinţare. După Semper ar fi existat iniţial doar artă aplicată, simţul artistic dezvoltându-se încet. Scopul practic şi scopul artistic sunt de la bun început două lucruri diferite.

Nu este nici măcar sigur că tocmai scopul de întrebuinţare a fost primul de care s-a folosit scopul artistic. Poate că a fost scopul de împodobire, tatuajul, sau poate că a fost chiar scopul de reprezentare. Cea mai veche artă monumentală, arta egipteană de pildă, care prezintă creaţii atât de evoluate, este o artă cu scop de reprezentare, iar scopul de întrebuinţare este atât de dependent de cel de reprezentare (de exemplu lotusul ca motiv ornamental), încât acesta din urmă poate fi considerat mai vechi, primordial. Vom discuta într-un context diferit despre un alt moment în care scopul de reprezentare a fost cel mai vechi scop exterior al creaţiei artistice (fetişul). Arta plastică este deci o apariţie culturală ca oricare alta, iar în ultimă instanţă dependentă în evoluţia sa, de acel factor care a influenţat cu precădere orice dezvoltare culturală: de concepţia despre lume ca expresie a aspiraţiei umane către fericire. Această concepţie despre lume a fost diferită în epoci diferite şi la popoare diferite; trebuie însă întotdeauna cunoscută, dacă vrem să cunoaştem arta respectivului popor şi a respectivei epoci. Dacă arta plastică nu este altceva decât competiţie cu natura, trebuie ştiut în ce măsură s-a considerat natura necesară şi capabilă de a fi corectată şi unde s-a căutat această corectare; răspunsul la această întrebare se află în concepţia despre lume din acel timp.

ELEMENTELE

Dintre elemente nu ne vom ocupa de acelea care sunt de natură pur materială: scop exterior, material şi tehnică[1]. Vom analiza doar:

1. ceea ce constituie, dintre obiectele naturale, elementul cu care pariază omul. Motivele. Dar nu în particular, aşa cum sunt dictate de scopul exterior, ci în categorii mari, după cum omul preferă una sau alta dintre ele.

2. felul în care omul asimilează prin intermediul simţurilor externe senzaţiile motivelor din natură. Opera de artă este configurată compoziţional în simţul interior şi tot aşa este percepută intern de privitor. Cum se petrece aceasta nu putem însă controla, dar putem vedea felul în care artistul asimilează experienţele materiale exterioare din natură şi felul în care privitorul asimilează, în egală măsură, opera de artă. Există două posibilităţi: simţul tactil şi văzul (nu numai acesta din urmă, aşa cum se consideră din punctul de vedere al artei moderne). Simţul tactil percepe motivele ca forme tridimensionale, ochiul ca suprafeţe bidimensionale. Există o scală întreagă de tranziţii. De aceea vorbim de raportul dintre formă şi suprafaţă.

Motive şi scopuri

Toate obiectele din natură, care îi pot provoca la competiţie pe oameni, se împart în două mari grupe:

1. motivele neînsufleţite, moarte, anorganice, 2. motivele însufleţite, organice. Criteriul este deci viaţa şi se manifestă prin mişcare. Cele anorganice nu se pot aşadar mişca din ele însele, nu se pot mişca singure din loc şi nu îşi pot deplasa moleculele. Cele organice pot însă, şi anume în două feluri: a. ca dezvoltare, deplasare internă a moleculelor, plantelor şi animalelor, b. ca modificare a locului, proprie numai animalelor şi oamenilor.

Trebuie să explicăm acum legătura dintre cele două grupe. Cele anorganice nu au capacitate de mişcare în sine; sunt însă nemişcate? Dimpotrivă: sunt cele mai mobile: aer, apă, scoarţa pământului. Mişcarea se datorează forţelor care acţionează asupra lor din exterior, a căror pradă sunt, care le deplasează continuu. Nu sunt însă complet lipsite de apărare: se acţionează în ele împotriva modificărilor interne, a schimbărilor stării de agregare (îndeosebi la corpurile solide), care le asigură menţinerea ca individualităţi tridimensionale. Mai departe acţionează, aparent, forţa de gravitaţie care conferă opoziţia faţă de modificările exterioare. Forţele exterioare sunt însă atît de puternice, încât le înving şi pe cele mai rebele. Rezultatul este că întâlnim foarte rar la elementele anorganice individualitatea cea mai nealterată: am denumit aici cristalul. Vom desemna astfel întreaga grupă drept motive cristaline (pentru a nu risca confuzia dintre organice şi anorganice). Cristalul în forma cea mai pură, ca poliedru regulat (există şi forme mai complicate, care însă reprezintă o alterare a legii formale pure, ne referim doar la aşa-numitele corpuri regulate), este un corp configurat absolut simetric, care se descompune în două părţi absolut egale la orice secţiune mediană: dreapta şi stânga, partea superioară şi cea inferioară sunt întotdeauna identice. Mai mult, este mărginit de suprafeţe la fel de simetric alcătuite, care se îmbină la colţuri. Un astfel de cristal este absolut clar în apariţia sa: el este necesarmente izolat ca totalitate în sine prin simetrie, o individualitate, este însă clar şi în părţile sale, care sunt mărginite de laturi. Domneşte aici o ordine absolută. Legea formală este: 1. absoluta simetrie, 2. separarea

precisă şi clară, adică nici o rotunjime. Aceasta înseamnă că materia cristalină în şi pentru sine fără mişcare este absolut simetrică. Simetria constituie legea fundamentală a oricărei materii cristaline, a tuturor motivelor anorganice cristaline. Forţele exterioare însă care acţionează continuu asupra materiei cristaline alterează această configuraţie pură, astfel încât ea se pierde de obicei fără urmă. Obiectele anorganice ni se înfăţişează de aceea în mod curent ca o masă amorfă.

Motivele organice. O plantă sau un animal, văzute îndeosebi lateral. La prima vedere nu sunt dispuse simetric şi de aceea individualitatea lor nu apare prea clar. La o privire mai atentă, se descoperă din nou simetria: în mic ca şi în mare, în celulă, în frunză, în inelele anuale ale copacilor; la animal şi la om anatomistul cu experienţă poate descompune întregul corp în două jumătăţi simetrice. Aceasta înseamnă că simetria există, în mic şi în mare, dar nu apare clar şi nedisimulat. De ce ? Pe de o parte datorită forţelor exterioare care acţionează dinamic asupra ei. În timp ce forţele de opoziţie ale materiei cristaline nu sunt suficiente pentru a menţine individualităţile, lucrurile organice posedă cel puţin o vreme, adică pe toată durata vieţii lor, o armă eficientă în propria mişcare, care acţionează contrar celor exterioare afirmând individualitatea măcar în acea perioadă. Mişcarea este deci din nou cea care distruge simetria şi în lucrurile organice. Aici însă nu este distrusă complet ca în primul caz, deoarece mişcarea internă acţionează în sens contrar; în anumite repaosuri şi mişcări simetria reapare. De aceea nu poate fi regăsită în lumea organică într-o formă absolută ca în cristal; excepţie fac anumite formaţiuni inferioare din lumea vegetală şi animală care nu interesează arta plastică.

Deducem astfel următoarele principii fundamentale:

1. Toate motivele, deci obiectele din natură, organice şi anorganice, cu care omul poate concura, sunt la origine individualităţi tridimensionale simetric alcătuite (deci nu numai cristalele, ci şi plantele şi animalele). Este vorba de o simetrie stereometrică, nu doar planimetrică, legată de suprafeţe. Simetria este deci legea fundamentală a întregii configuraţii a materiei. Este singura normă pentru configuraţia materiei. De aceea este sinonimă cu frumuseţea, dacă prin aceasta se înţelege norma desăvârşită a corporalităţii.

2. Simetria este combătută şi posibil distrusă constant şi în toate privinţele prin mişcare.

3. Simetria şi mişcarea acţionează reciproc asemenea contrariilor. Ceea ce câştigă una, pierde cealaltă (sau altfel spus: simetria este frumuseţe, mişcarea este adevărul vieţii organice; de aceea încearcă să se excludă reciproc).

4. Simetria este ca lege veşnică şi imuabilă. În fiecare individualitate există doar o singură simetrie posibilă, deoarece există un singur punct median, în jurul căruia se grupează toate laturile. În orice individualitate există dimpotrivă mişcări nenumărate, care se succed neîncetat, având o existenţă fugitivă. Simetria e veşnică, materia e trecătoare.

5. Absolut simetric este doar cristalul. De aceea cristalul este singura individualitate absolut clară, desăvârşită în sine şi absolut frumoasă. Întreaga materie dinamică organică este din acest punct de vedere inferioară cristalului neînsufleţit.

Raportul dintre motivele cristaline şi organice se poate defini astfel:

1. Ambele sunt unitare prin aceea că la origine au fost individualităţi simetric concepute. Acest fapt este comun tuturor obiectelor naturale.

2. Cele două se deosebesc prin faptul că cele cristaline fie îşi păstrează simetria nealterată, fie îşi pierd individualitatea. Simetria şi individualitatea se suprapun, în timp ce obiectele organice îşi păstrează, printr-o cedare parţială a simetriei, individualitatea şi astfel alcătuirea simetrică în ansamblu. În acest caz simetria şi individualitatea nu se mai suprapun obligatoriu. Făptura organică suportă într-o oarecare măsură asimetria. O parte din simetrie trebuie astfel cedată, dar nu în totalitate. Simetria şi mişcarea sunt contrarii care se exclud reciproc, asemenea corpului şi spiritului. Simetria este

legea formală a materiei, mişcarea este legea formală a spiritului. Cristalul şi motivele organice nu sunt însă astfel de contrarii. Arta plastică demonstrează că se suportă într-o anumită măsură. De ce ? Cele cristaline sunt pur simetrice, statice, cele organice sunt dinamice, dar nu mişcare pură, spirit pur, nu complet asimetrice. Ele constituie un amestec de materie şi spirit, păstrând simetria: în repaos, aşa cum am menţionat anterior. În materia organică deci este luată în consideraţie nu numai mişcarea, ci şi repaosul material, simetria. Pe de altă parte mişcarea există şi în motivele anorganice, dacă ne uităm cu atenţie. Există forme de tranziţie între cristalin şi organic, cu deosebire importante pentru arta plastică. Iată de ce le vom analiza. Se observă că numai unitatea dintre cele două grupe este absolută. Diferenţele sunt mai mult graduale decât absolute, deci nu atât de antagonice ca simetria şi mişcarea. Este esenţial, deoarece explică cum a fost totuşi posibilă corelarea lor. Să analizăm câteva fenomene întruchipând tranziţia de la cristalin la organic: nu mai sunt produse pur cristaline, dar se apropie de cele cristaline în legea formală.

Primul caz: simetric în ansamblu, neclar în detalii. Un poliedru regulat cu laturi infinite se transformă în sferă. Cristalul nu poate fi niciodată rotund. Suprafeţele sale trebuie să fie fracţionate şi să se întretaie în muchii distincte. Sfera este stereometric simetrică şi de aceea mai perfectă decât orice cristal. De aceea şi sfera constituie neîndoielnic o individualitate în ochii privitorului. Sfericitatea însă nu mai este cristalină. Sfera este deci în ansamblu clară, în detalii neclară: are laturi infinite, care se contopesc pe nesimţite. Sfericitatea este un rezultat al mişcării. Obiectele organice îşi autocreează sfericitatea, graţie propriei însufleţiri şi capacităţi dinamice, în lupta pentru existenţă, pentru evitarea efectelor exterioare distrugătoare (tulpinile plantelor, membrele animalelor). Muchiile trebuie îndepărtate artificial din obiectele anorganice prin forţele exterioare. În realitate nu există nici un cristal în formă de sferă; numai natura organică produce sfere, ca de pildă boabele, iar omul le dă formă

manual. Acest exemplu depăşeşte deci natura anorganică. Demonstrează totodată cât de intim corelate sunt produsele organice cu cele anorganice.

Cazul al doilea: clar în detalii, dar nu absolut simetric în ansamblu. O încălcare a legii cristalului constituie piramida. Laturile sunt suprafeţe separate prin muchii precise, corespunzând astfel cristalului. Nu este însă un poliedru regulat, simetrice fiind doar laturile stânga şi dreapta faţă de axa mediană, nu însă şi latura inferioară cu cea superioară. Simetria nu este deci absolută, ci doar parţială, ca la obiectele organice. Dacă răstorn piramida, simetria dintre dreapta şi stânga s-a pierdut. Cum se explică aceasta? Piramida indică explicit două direcţii, una în care se ascute, şi cealaltă în care se lărgeşte. Aceea mai largă este direcţia gravitaţiei, care atrage spre pământ, aceea mai ascuţită forţa de creştere, care iese din pământ. Forţa de creştere reprezintă indiscutabil o mişcare, care se află în materia însăşi. Aceasta nu mai poate fi anorganică. Nu piramida este un cristal, ci doar octoedrul, în care mişcarea ascendentă este păstrată.

La piramidă există deja mişcarea internă, deşi se păstrează încă trăsături esenţiale ale materiei anorganice. Pentru un motiv organic piramida este lipsită de sfericitate; este aşadar un motiv de tranziţie. Nu rămâne la simetrie. Pentru aceasta însă apare altceva. Forţa de creştere se opune forţei de gravitaţie. Forma piramidei este rezultanta acestei lupte. Dacă ar exista numai forţa de creştere, piramida ar trebui să se piardă într-un fir subţire în înălţime. Forţa de gravitaţie determină frumuseţea formală a piramidei. Dacă este prea îngustă ne displace; dacă este prea turtită, ne displace de asemenea. Trebuie să înfăţişeze o egalitate, o justă măsură între cele două extreme, abia atunci are proporţii: se bazează pe un sentiment de armonie. Observăm că cele două forţe se află în echilibru. Deci unde există mişcare, dislocarea unor părţi din simetrie, acolo apare proporţia. Aceasta nu există pe deplin de la început. Obişnuim de altfel să rostim dintr-o suflare simetria şi proporţia şi să vedem în amândouă spiritul frumuseţii fizice. Aceasta este însă

neştiinţific. Proporţia nu trebuie să existe; există obiecte care sunt doar simetrice (poliedrul regulat). Proporţia apare abia atunci când simetria este distrusă într-un punct.

O a doua deosebire fundamentală: simetria este unică; dreapta şi stânga trebuie să fie absolut identice. Există diverse proporţii, ale coloanelor de exemplu la greci chiar sunt curente diverse proporţii complet diferite la coloana gotică şi la cea modernă[2]. Aceasta datorită faptului că proporţia este determinată de mişcare. Orice mişcare este efemeră şi la fel este şi proporţia.

Proporţia nu constituie aşadar o normă rigidă a formei materiale. Numai simetria este o astfel de normă. Norma formei materiale, forma veşnică, absolut autentică, legitimă o numim frumuseţea materiei. Legea frumuseţii este deci numai simetria. Simetria este în orice conjunctură frumoasă.

Obişnuim însă să privim şi proporţia ca o astfel de normă; am văzut tocmai că în sens strict nu este corect, deoarece proporţionalitatea este deja expresia unei mişcări efemere. S-a întâmplat totuşi ca proporţia să fie considerată echivalentă cu simetria. De ce s-a petrecut astfel? Ea este mişcarea care apare încă în materia anorganică[3]; astfel se apropie foarte mult de simetrie. Aşa se face că se tinde către proporţionalitate în artă acolo unde altfel este exclusă conştient orice mişcare, de pildă la anumite figuri antice egiptene, care stau rigid, lipsite de viaţă, dar care nu au doar o simetrie a capului şi a corpului, ci şi o proporţionalitate. În această măsură se poate considera că proporţia face parte din spiritul frumuseţii fizice; în sens strict ea este opusă frumuseţii absolute – absolutei simetrii, care pare să fie astfel abolită. De aceea există un acord frecvent şi în ce priveşte proporţionalitatea, în ciuda diferenţelor de gust. Cazuri ca sfera şi piramida se definesc ca forme cristaline secundare, forme de tranziţie, care sunt foarte importante pentru istoria artei prin sfericitate şi proporţie.

Cum se raportează omul în competiţia sa cu natura faţă de aceste motive? Să formulăm întrebarea: ce motive a preferat mai întâi omul pentru competiţie? Cele organice sau cele cristaline? Aceasta este corelată cu întrebarea despre cel mai primitiv scop exterior. Am lăsat-o în suspensie, deoarece aproape că nu mai poate primi azi un răspuns. După convingerea mea personală creaţia umană a început cu scopul de reprezentare. Să ne situăm însă pe poziţia lui Semper şi să presupunem, asemenea încă multora din vremea noastră, chiar dacă nu majorităţii, că scopul de întrebuinţare ar fi cel mai vechi. Să reflectăm asupra omului primitiv, care are de îndeplinit un scop primitiv de întrebuinţare. Îi stă la dispoziţie materia cristalină neînsufleţită (deci materia anorganică, dar poate fi şi una organică, devenită anorganică prin pierderea mişcării, ca lemnul, osul). Una din cerinţele cele mai vechi de folosire a fost cea a armelor: vârfuri de săgeată din piatră, brută, cioplită (nu există încă unelte de şlefuit); poate fi şi un vârf de lance pentru străpuns sau tăişul unui instrument de tăiat. Cunoaştem astfel de arme ascuţite din piatră preistorice. Ele sunt de obicei cioplite într-o formă mai mult sau mai puţin regulată triunghiulară. Ce este forma triunghiulară? Una cristalină, prin aceea că înfăţişează simetria; dar nu este stereometric simetrică, ci doar planimetric. Are deja un vârf, deci o mişcare. Are deja o direcţie ca piramida şi de aceea proporţie. Se numără, aşadar, printre formele de tranziţie de la cristalin la organic. De unde a creat omul acest motiv? Din materia anorganică? Cristalele sunt rare şi nici unul nu are forma unui vârf ascuţit. Din materia organică? Produsele organice uitilizabile pentru împuns ca spinul, osul de peşte sunt toate mai înguste. În realitate, omul nu a avut în faţa ochiului nici un obiect natural ca model. Ce formă ar fi dat natura într-un asemenea caz? Una cristalină. Omul, care este o parte integrantă a materiei, dă astfel obiectului o formă de asemenea cristalină. Este indubitabil: tocmai pentru că este om, deci natură, trebuie să dea obiectelor forma naturală,

cristalin simetrică. Aceasta se poate verifica şi azi: o foaie de hârtie folosită ca suport sau capac este tăiată simetric, un beţişor de lemn este tăiat regulat etc. Unde nu există deci nici un motiv de a da materiei moarte forma motivelor organice, este natural şi de la sine înţeles că omul face apel la forma cristalină. Forma cristalină este normală şi indiscutabilă pentru om, deoarece este normală şi indiscutabilă pentru natură, unde este vorba de o materie neînsufleţită, imobilă.

Este însă cristalul pur? Nu. Obiectul are un scop de întrebuinţare uman, iar cum orice faptă umană este legată de mişcare, trebuie să se exprime şi în operă, deci în vârful de săgeată. De aici forma triunghiulară, deci o formă de tranziţie. Creaţia simetrică fundamentală este indiscutabil fundamentală, dar este alterată deja prin direcţia de creştere, adică proporţia apare ca diminuare lângă simetrie.

Următoarea frază trebuie reţinută cu stricteţe: orice creaţie umană, în măsura în care nu apare dictată prin scopul exterior ca pariu cu materia organică, trebuie să fie originar cristalină. Iar următoarea frază: formele cristaline nu mai sunt pure, ci secundare. Ele nu mai sunt absolut simetrice, apare de asemenea şi proporţia. Adevărul acestei fraze sare în ochi dacă aruncăm o privire asupra arhitecturii şi artelor aplicate. Până în zilele noastre sunt în general simetrice: în orice caz nu pur cristaline, deci nu stereometric simetrice, dar totuşi planimetric simetrice. Şi împărţirea clară în suprafeţe cu muchii ascuţite se găseşte, cel puţin în arhitectură şi mobilier, cu totul predominantă: din când în când pătrunde o rotunjime organică, dar întotdeauna dispare. Chiar arta noastră modernă, care ar dori să introducă în artele decorative formele organice, este în arhitectură din nou rectilinie şi rectangulară. Pe de altă parte: scopul de întrebuinţare uman are drept consecinţă (mişcarea) imposibilitatea apariţiei cristalinului pur: de aceea există şi în arhitectură, şi în artele decorative germenele formelor organice. Aceasta se observă în artele decorative; poate că şi arhitectura se va dezvolta vreodată organic.

Trebuie să lămurim şi un al doilea fapt. De obicei arhitectura şi artele decorative sunt considerate drept ramuri secundare. Dar tocmai în aceste ramuri omul este creator. Aici nu are nici un model, aici creează din sine însuşi. Dacă există o competiţie liberă cu natura, atunci aici se realizează. Depăşind această limită, se află în independenţă de natură. În această măsură arhitectura şi artele aplicate sunt artă într-o măsură mai înaltă decât oricare altă artă.

Astfel se explică diferite fenomene, care par la prima vedere ciudate:

1. Existenţa unor puritani, care chiar şi în secolul nostru pretind în sculptură şi pictură urmărirea maximă a legilor „arhitectonice", adică a legilor cristaline: în tablouri o compoziţie mai mult sau mai puţin simetrică. Nu doar arheologii clasici, la care o astfel de părtinire este încă de înţeles, ci şi la cunoscători ai artei noi, ba chiar cei funadamentali, ca Jakob Burckhardt, care este neîntrecut. El a văzut în legile formale cristaline pe cea care stă la baza tuturor artelor în mod absolut[4]. De aceea – după el – omul nu trebuie să se desprindă niciodată de ele în creaţia artistică, dependentă de materia neînsufleţită. Cel puţin în sculptură. Dar şi în pictură.

2. Idei ca cele semperiene, conform cărora creaţia artistică primitivă a fost cea mai înaltă şi cea mai pură, în raport cu tot ce a urmat. Această concepţie a apărut prin analiza creaţiilor popoarelor primitive, care demonstrează, în mânuirea sigură, cristalină, a motivelor şi în folosirea naiv-policromă a culorii, un gust artistic absolut pur în raport cu pervertirea europenilor moderni. Aceasta merge pe alocuri atât de departe, încât Semper lasă să se înţeleagă că ar crede într-o stare de desăvârşire originară a umanităţii, aşa cum o afirmă Biblia. Motivele anorganice sunt tocmai motive imuabile, în timp ce motivele organice, dimpotrivă, aşa cum sunt folosite de artiştii moderni, au doar o valabilitate de gust limitată. De aceea trebuie să placă acele lucrări ale sălbaticilor;

cele moderne pot să placă doar o perioadă determinată de timp, conform unor condiţii determinate.

Cum se raportează acest rezultat la ipoteza semperiană? Semper considera că omul a cunoscut simetria şi proporţia prin artele decorative, deci prin lucrări determinate de scopul de întrebuinţare. Ceea ce este corect, dacă vrea să însemne doar că omul nu a fost iniţial conştient şi că a realizat doar treptat că există două legi ale frumosului: aceasta a durat mult în realitate. La concepte generale a ajuns abia în filozofia platonic-aristotelică. Nu este însă corect, dacă se consideră că simetria şi proporţia sunt fixate de tehnică şi scopul exterior, că astfel au apărut pe lume şi nu dintr-o necesitate internă a creaţiei artistice. Vârful de săgeată ar fi numai de aceea regulat triunghiular, pentru că aşa îl cerea cioplitul: argumentul nu este deloc convingător. Sau pentru că scopul exterior l-a creat astfel: o formă ascuţită neregulată (ca spinul de pildă) ar fi făcut acelaşi serviciu, sau poate chiar în anumite circumstanţe chiar unul mai bun. Simetria nu rezidă nici în tehnică, nici în scopul de întrebuinţare, ci în necesitatea internă, urmată de om: ca natură, ea creează cu ajutorul materiei neînsufleţite asemenea naturii. Aceasta competiţie a omului cu natura cristalină pare aproape automată, există însă şi o nevoie de armonie: aceeaşi care străbate natura. Căci cristalele înseşi demonstrează că natura neînsufleţită are în sine şi pentru sine aspiraţia către ordine. Să presupunem că scopul de împodobire ar fi cel mai vechi. Aici este mai întâi valabil ceea ce era şi la scopul de întrebuinţare: şi umplerea golului se face cu materia neînsufleţită, iar omul trebuie să o formeze cristalin, dacă nu are o cerinţă anume să o formeze organic. Dacă scopul de împodobire ar fi pur şi absolut pentru sine (fără amestecul scopului de întrebuinţare), cel mai vechi scop exterior, atunci creaţia umană ar fi început şi în acest caz prin competiţia cu motivele anorganice.

Să luăm însă al treilea caz: scopul de reprezentare ar fi cel mai vechi. Ce reprezentări satisfac omul primitiv? Evident îl preocupă în mod esenţial mişcările haotice, care îl agresează din exterior, şi cu atât mai mult, cu cât

sunt mai vii. Cele mai însufleţite sunt mişcările animale şi umane. De aceea vor constitui şi rolul principal în reprezentările sale: deci imagini organice. Planta e iniţial mai puţin importantă, fiind lipsită de capacitatea de schimbare a locului. Cele mai primitive popoare au ornamente geometrice, precum şi figuri animaliere şi umane, dar nu ornamente vegetale; figurile animaliere din descoperirile de la Dordogne sunt semnificative în acest sens: – popor de vânători. Consider scopul de reprezentare drept cel mai vechi, deoarece consider nevoia de armonie a omului, care aspiră către o reprezentare a esenţei forţelor naturii, către o concepţie despre lume, drept cea mai veche şi elementară. Nevoie de folosire şi de împodobire are neîndoielnic şi animalul care nu a ajuns totuşi la creaţia artistică. Dacă aşa stau lucrurile, atunci competiţia cu natura organică ar fi cea mai veche (descoperirile de la Dordogne). La această întrebare însă nu se poate răspunde.

Paranteză: egiptenii ca cel mai vechi popor civilizat sunt deja prea avansaţi. Preistoria are un material prea lacunar. Pe lângă obiecte din piatră se află adesea obiecte din bronz şi fier. Rămâne etnologia. Aici se crede că se poate realiza ceva. Sunt sceptic: rezultatele vorbesc însă mai degrabă în favoarea presupunerii mele. Căci călătorii relatează aproape unanim că ceea ce pare ornament geometric, deci motive cristaline pentru umplerea golului, este desemnat de sălbatici cu nume de obiecte organice. Aşa procedează de pildă neozeelandezii, ceea ce a impresionat şi pe arheologii clasici (Conze). Rânduri de triunghiuri sunt rânduri de lilieci. Rânduri de pătrate sunt rânduri de albine zburătoare. Dacă este corect, ar însemna că sălbaticii transformă imediat obiectele organice într-o formă strict cristalină, ceea ce pare cu totul plauzibil.

Cunoaştem exemple în istoria artei, în care motive care iniţial au avut o cu totul altă semnificaţie au fost investite ulterior cu o semnificaţie anumită, ca de pildă motivul rodiei, acantul, în ornamentul slav merele (în ornamentul slav există un material deosebit de instructiv

pentru judecarea primordialității unor astfel de desemnări).

Motivele din antichitate dominate de concepția politeistă despre lume

Această concepție percepe obiectele din natură ca individualități fizice. Competiția cu natura trebuie să se întemeieze deci pe corectarea fizică (nu pe corectarea morală, spirituală), pe desăvârșire, înfrumusețare. Am ascultat că norma frumuseții fizice pure există numai în cristalinitate: în simetrie și apoi în proporție. Această cristalinitate apare în stare pură (sau aproape pură) numai în motivele anorganice statice. Ne așteptăm deci ca în întreaga antichitate motivele anorganic-cristaline să fie predominante. Se poate rămâne însă la competiția cu natura neînsuflețită? Este totuși evident că nu se poate rămâne la motivele pur cristaline anorganice; de la început scopul de reprezentare a pretins motive organice. Chiar dacă nu este cel mai vechi scop, a existat neîndoielnic la egipteni, mai ales de când apare o „concepție despre lume". În întreaga antichitate se va tinde însă spre cristalinizarea motivelor organice ce nu pot fi evitate (spre stilizare, indiferent de denumire; stilul este totuși un concept plurivoc, se vorbește și de stil pictural, naturalist). Stilizare înseamnă reducerea obiectelor organice la forma cea mai simplă și clară: la cea cristalină deci.

Am distins în cadrul concepției antice două mari zone, care se separă și cronologic: 1. cea mai veche, antic-orientală, 2. cea mai recentă, greco-romană. Va trebui să le analizăm deci din perspectiva diferențelor dintre ele.

Arta Orientului antic

Cel mai bine cunoaștem arta egipteană. Egiptenii antici vedeau în obiectele din natură individualități pur fizice.

Ei reprezintă concepția generală antică în modul cel mai sever: frumusețe pe cât posibil imuabilă, cristalină, absența oricărei mișcări. Am văzut că evitau intenționat tot ceea ce amintea de funcțiile spirituale. Aceasta e valabil și pentru mișcare. Ea este în ochii egiptenilor ceva imperfect, perisabil (ea este, așa cum am văzut, trecătoare mai ales față de simetria cristalină și așa trebuie să fi apărut și în ochii grecilor și romanilor; îndeosebi însă în ochii egiptenilor). Ca urmare ea este pe cât posibil reprimată. Motivele organice și dinamismul sunt însă inseparabile; este vorba deci de a ceda în fața inevitabilului în mișcare, organic, păstrând totuși impresia de nemișcare, de cristalin chiar, deoarece numai în vederea acestuia găseau egiptenii armonia.

Cel mai important motiv organic este desigur figura umană. Observăm cum au exprimat egiptenii în ea postulatul cristalinismului: grație așa-numitei legi a frontalității, descoperită de arheologul danez Julius Lange în 1892. La toate sculpturile antice egiptene, fără excepție, se poate așeza un plan din creștetul capului până la organele sexuale, care împarte capul și corpul în două jumătăți simetrice. Dispunerea simetrică naturală a corpului uman trebuie păstrată pe cât posibil în artă, schimbările, mișcările momentane trebuie reprimate. Niciodată nu apare o întoarcere laterală a capului sau a corpului; întotdeauna sunt într-o linie dreaptă, chiar și atunci când corpul este aplecat în față sau în spate. Și grecii cunoșteau acest fapt. Diodor ne-o spune cu aproape aceleași cuvinte cu care Lange își definește legea. Dimpotrivă, brațele și picioarele se pot mișca; dar numai ponderat: la brațe partea superioară cel puțin este paralelă corpului. Pasul picioarelor este calm. Astfel se reprimă la brațe și picioare tot ceea ce ar putea trăda capacitatea de mișcare: accentuarea membrelor. Mișcarea apare ca mecanică, automată (în opoziție cu cea greacă). Se observă deci: mersul și mișcarea ca însușiri ale omului par inevitabile; în general însă s-a înăbușit orice mișcare în germene. Și aceasta exact în acele părți în care s-ar putea căuta sălașul spiritului,

sufletului: în cap și în corp. Frontalitate o desemnează corect Lange, probabil pentru că figura este strict determinată de vederea frontală. S-a încercat explicarea diferențelor ce pot fi confirmate între miile de figuri antice orientale. Și anume s-au indicat următoarele:

1. Stângăcia oricărei arte primitive, pentru care este mai simplu să ordoneze simetric figurile. Avem însă neapărat de a face cu arta primitivă? Am constatat deja că termenul este nerelevant. Este mai degrabă firesc ca omul să înceapă cu o creație artistică simetrică, și nu din stângăcie. S-a recunoscut că finisarea tehnică la egipteni era atât de mare, încât, cel puțin mai târziu, nu mai poate fi vorba de o limitare silită la stilizare din incapacitate. S-a crezut astfel că așa a fost la început și apoi nu s-a mai schimbat datorită:

2. Conservatismului orientalilor, care nu vor să lezeze ceea ce este odată existent[5]; în fine, datorită:

3. Spiritului ceremonial. Ținuta rigidă, țeapănă ar fi corespuns probabil concepției egiptenilor despre virtuțile lor umane superioare; s-a constatat că și orientalii moderni se comportă cu măsură și demnitate, în raport cu vivacitatea europenilor. Este un punct de vedere preferat de cercetătorii recenți. Wölfflin l-a transformat într-un factor esențial în explicarea dezvoltării artistice: așa cum se comportă omul social, cum se îmbracă, așa vrea să se vadă și în artă. Constatarea este corectă, dar nu oferă și o explicație.

În general toate aceste puncte de vedere explicative au ceva adevărat în ele, fără să atingă însă esența. Sunt doar fenomene paralele frontalității. Ele pot fi reduse fără excepție la un element superior comun, care trebuia în mod necesar să ducă atât la cristalin, cât și la spiritul conservator și la ceremonial.

Egiptenii antici au găsit armonia în cristalinitate, deoarece așa le-a dictat concepția lor despre lume. Este o lege formală: stăruința în simetrie, dată oricum oricărui corp uman și alterată doar de mișcările momentane. De aceea au revendicat exprimarea maximă a cristalinismului la figura umană.

O asemenea explicație a fost deja formulată, dar chiar de către cel ce așază în fundal cele trei motive mai sus menționate, și anume cercetătorul francez Henri Lechat. El s-a exprimat în *Revue des Universités du Midi*, 1895, referindu-se la legea lui Lange. El susține că statuia greacă reprezintă în raport cu cea egipteană o ființă căreia îi sunt subordonate toate părțile, în timp ce la figura egipteană elementele componente par să se ignore reciproc. Ce altceva înseamnă aceasta decât că la statuia greacă se trădează o individualitate spirituală, care insuflă membrelor viață și mișcare, în timp ce statuile egiptene sunt complet lipsite de individualitate spirituală? Figura egipteană dezvăluie doar o individualitate corporală, ce pare să rezulte dintr-o mișcare mecanică. Trebuie însă subliniat: artistul egiptean așa a vrut-o, nu pentru că nu ar fi putut, ci pentru că nu a dorit altceva. Figura greacă cu viața sa spirituală i-ar fi displăcut extrem de mult. Platon ne relatează că ținuta rigidă simetrică a figurii egiptene ar fi fost dictată de preoți, ce nu admiteau o imagine dinamică. Poate fi corect (în ciuda dubiilor lui Lange); preoții erau investiți în Regatul Nou pentru aceasta cu întreaga putere, de care nu ar fi dispus, dacă nu ar fi corespuns deplin mentalității egiptene. Preoții dictau ceea ce oricum dorea întregul popor; un pericol putea veni în această privință doar din exterior și împotriva acestuia se îndreptau prescripțiile preoților. La fel la evrei, unde preoții predicau și se declarau împotriva contaminării cu ceremonialul divin canaanit.

Dacă deci în întreaga antichitate creația artistică a fost cristalin-idealistă-stilizată, atunci acest lucru este valabil într-o măsură mult mai mare în arta egipteană.

Apar însă în arta antică egipteană fenomene care par să o contrazică. Se întâlnesc figuri care pot fi desemnate ca naturaliste: deci portrete, ca de exemplu Scribul de la Luvru, cu trăsături individuale, care depășesc proporția, care arată deci o mișcare mai accentuată. Mai târziu se întâlnesc reprezentări ale vieții campestre, de vânătoare, ale activității meșteșugărești, în care se pot recunoaște

fragmente de realitate, aproape scene de gen. Toate acestea par elemente accidentale, secundare. Cum au putut deveni subiecte ale unei creații artistice care s-a întemeiat fundamental pe general, imuabil, cristalin? Aparent este un paradox. Dar numai aparent. Acesta dispare de îndată ce desprindem opera de artă de scopul de reprezentare. Elementul aparent naturalist există doar în scopul de reprezentare, nu în scopul artistic, așa cum vom vedea imediat. Confuzia dintre cele două este însă frecventă la istoricii de artă, cu atât mai mult cu cât uneori se suprapun într-adevăr. O clarificare poate fi găsită, dacă le separăm cât se poate de categoric. Aceasta necesită o analiză mai amănunțită.

Portretul. Se consideră că portretul reprezintă redarea cea mai fidelă a capului unui om viu într-un material neînsuflețit. Nu este la fel în toate epocile. Nici măcar azi nu este așa cum sună definiția. Dacă mai există persoane naive, convinse că un portret trebuie să fie asemănător, atunci purtătorii de cuvânt ai artei moderne le vor învăța altceva. La Schulze-Naumburg se citește negru pe alb că portretul nu trebuie câtuși de puțin să fie asemănător. Aceasta nu este sarcina artei. Fotografia a fost descoperită la timp; se bănuia că arta nu va mai îndeplini multă vreme nevoia de portret. Portretul trebuie să figureze numai în apariția externă optică completa capacitate vitală, adică trebuie să împlinească cerințele raportului cauzal cu obiectele înconjurătoare: cu spațiul, aerul, lumina, culorile etc. Dacă individul portretizat poate fi recunoscut, adică dacă acea corporalitate constantă a capului este redată fidel, aceasta este ceva secundar. Este doar o consecință a unei concepții depășite ca omul să se afirme ca individ numai atunci când pretinde ca în portret să fie reprezentat și un habitus individual, habitus-ul său individual. Aceasta era valabil pentru arta antică, unde fiecare om era un demon, pentru Evul Mediu catolic, unde mai existau încă într-o oarecare măsură mentalități demonice despre individualitățile umane; în zilele noastre, arta are altceva de făcut: ea nu trebuie să reprezinte individul, care nici măcar nu există,

sau mai exact este doar o moleculă prea mică, pentru a-și putea afla reprezentarea, ci raportul universal al tuturor fenomenelor naturale. Arta reprezintă așadar nu un individ fizic, ci un complex de fenomene optice, care întâlnesc totodată ochiul spectatorului. Se va putea afirma poate: aceasta este o teorie exagerată a unui hipermodern trăsnit. Se va vedea însă altceva dacă se va urmări istoria picturii de portret din ultimele secole. Precursorii impresionismului modern au fost olandezii veacului al XVII-lea. Cum au conceput portretul? Rembrandt este cel mai semnificativ. În *Lecția de anatomie a doctorului Tulp* a redat capetele individuale clar și precis, în ciuda intențiilor sale optic-coloriste, astfel încât fiecare este imediat recognoscibil în propria sa individualitate. În *Rondul de noapte* însă a sacrificat în mare parte individualitățile în favoarea efectelor de lumină și umbră. Prin aceasta și-a devansat epoca; comanditarii au fost și ei nemulțumiți și de acum încolo începe declinul prestigiului lui Rembrandt în opinia publică. Se demonstrează totodată evident că o artă care se întemeiază fundamental pe reprezentarea obiectelor naturale în corelarea lor cauzală – și așa era cea oalndeză – trebuie în mod necesar să renunțe la caracterul material individual. Ceea ce vor modernii rezidă așadar în direcția firească a dezvoltării normale. Dacă această dezvoltare nu se desfășoară egal, ci cu stagnări, este absolut natural, deoarece vechiul nu poate fi depășit dintr-o dată. Cu toate acestea, evoluția de la pictura olandeză până azi demonstrează că revendicarea individualității în portret se diminuează din ce în ce mai mult. Ne întrebăm acum: care este scopul exterior al portretului modern? Reprezentarea individualității; cel puțin în măsura în care comanditarul o cere. Care este scopul artistic? Reprezentarea raportului cauzal în natură. Scopul exterior și cel artistic sunt diferite, nu se suprapun aici nici măcar aproximativ, sunt, dimpotrivă, contradictorii pentru că scopul artistic este azi precumpănitor. Se poate profetiza: în final scopul exterior va dispărea complet în

favoarea scopului artistic, adică se va renunța la portretizare.

Să ne întoarcem la portretele egiptene. Şi aici trebuie să distingem între scopul artistic şi scopul exterior. În ce priveşte scopul artistic al întregii arte egiptene suntem edificați: este împotriva personalizării. Care era însă scopul exterior al portretelor egiptene? Ele provin din morminte şi se bazează pe reprezentările vieții după moarte: Ka. Picturile şi reliefurile de pe pereții mormintelor se aflau astfel într-un raport ideal, figurând personaje purtătoare de jertfă sau pradă de vânătoare sau altele asemănătoare. Ideea era ca omul respectiv, adică omul figurat personal, să se poată bucura cu adevărat de toate darurile aduse prin imagine. Se pune deci un accent hotărâtor pe personalitate; de aceea şi arta plastica a trebuit să țină cont de aceasta. Accidentalul, personalitatea, caracterul efemer al trăsăturilor nu se află aşadar în scopul artistic, ci doar în scopul exterior. O asemenea capacitate riguroasă de portretizare se întâlneşte de altfel doar în arta Imperiului vechi. În Imperiul nou portretele sunt de o frumusețe mai generală; cunoaştem doar regi şi aceştia sunt asemenea zeilor. Trebuie să fi existat deci în Egiptul antic o dezvoltare, care duce de la individual la general (generalul maxim l-au găsit evreii). Aceasta însemnă că reprezentarea vieții după moarte, care pretindea portretizarea, a fost cea mai veche; deci şi aici scopul de reprezentare este cel mai vechi, scopul artistic fiind mai nou, învingător[6]. La greci evoluția a fost inversă: de aceea ajung târziu la portrete, care devin din ce în ce mai individualizate, în loc de generale[7]. Deci este clar acum ce se înțelege prin fragmentele din natură. Nu sunt nici peisaje, nici scene de gen în sens modern, la care ne încântă raportul cauzal artistic. Plăcerea privitorului constă doar în efectul scopului reprezentativ: darurile trebuie aduse celui portretizat prin imagine, deoarece numai aşa pare ofranda garantată după moarte. (Caracterul fiziognomic se extinde uneori şi asupra corpului. Este important, pentru că demonstrează că nu este vorba numai de caracterul spiritual-personal, ca de pildă pieptul *Scribului*, pântecele la *Scheh el beled*). Cea mai clară dovadă a caracterului de excepție al acestor portrete constă în aceea că reprezintă o minoritate printre figuri. Acolo unde scopul exterior nu o pretindea, se urmau cerințele cristaline ale scopului artistic în redarea figurii umane.

Acelaşi fenomen apare şi mai drastic în următorul context: arta antică egipteană concepe obiectele ca individualități fizice (individualitatea şi personalitatea nu trebuie confundate, se comportă reciproc asemenea corpului şi spiritului), fiecare clară pentru sine şi izolată. Ce se petrece dacă scopul de reprezentare pretinde figurarea mai multor asemenea individualități, care se află în legătură unele cu altele, formând un grup? Scopul artistic egiptean antic se opune grupului; egipteanul antic nu putea găsi grupul ca atare armonios. Cu toate acestea, scopul de reprezentare obligă şi arta egipteană antică să compună mai multe figuri într-un grup. Ne întrebăm: cum se raportează arta egipteană antică la grup? Se observă că aici se află un germene esențial al evoluției ulterioare, către eliberarea individului din izolare, până la arta modernă a cauzalității.

Primul caz: bărbatul este grupat de timpuriu cu femeia, încă în vechiul Imperiu. Din nou gruparea este una pur mecanică. Ea îl cuprinde cu brațul (acoperirea inevitabilă alterează individualitatea precisă), marcându-şi astfel propria subordonare. În rest domină legea frontalității: fiecare rămâne o individualitate. Nu există nici o apropiere spirituală între cei doi.

Al doilea caz: trei figuri într-un relief: regele între două zeițe. Trei individualități deci. Problema este că trebuie să rezulte de aici o singură individualitate. Desigur una fizică. Trebuie să apară deci caracterul cristalin. Figurile sunt dispuse astfel: zeița – regele – zeița. Toate cele trei figuri sunt egale în înălțime (deci nici o direcție dominantă, nici o mişcare decisivă față de legea cristalină, repaos maxim). Domneşte:

1. Alinierea elementelor izocefale.
2. Simetrie cu contraste ca la octoedru. Zeițele sunt

identic modelate şi mişcate, dar opuse: aceasta creează organicul. Nu o simetrie pură deci ca la cub, unde dreapta şi stânga pot fi inversate, figurând elemente perfect identice, ci simetrie de contraste. Şi în contrast există ordine, lege. Abia atunci când apare iregularul complet, dispare ordinea.

Sfericitate, proporţie, contrast sunt elemente semi-cristaline. Contrastul se adaugă celor evocate anterior.

Mai târziu apare compoziţia: prin compoziţie înţelegem o asamblare a figurilor după o ordine precisă, pentru a crea o individualitate superioară: compoziţia este deci şi corectare a naturii. Figurile nu sunt adunate întâmplător, ci sunt ordonate prin voinţa artistului astfel încât să inspire privitorului o impresie individuală armonică, adică unitară. Aceasta se poate petrece în arta antică egipteană numai prin cristalinitate. Fiecare figură este o individualitate, compunerea este cristalină. Totul în contrast cu natura organică. Figurile sunt totuşi aduse cel puţin într-un raport individual: este o breşă, prin care mai târziu vor pătrunde toate înnoirile progresului.

Definiţie: compoziţia este cristalinismul grupei.

Al treilea caz: şi mai multe figuri. O altă necesitate apare la morminte, unde trebuia figurată, în relief sau în pictură, aducerea ofrandelor pentru morţi de către sclavi. Decedatul este figurat pe o parte, şezând, mai mare decât sclavii, care sunt reprezentaţi pe cealaltă parte, toţi de aceeaşi dimensiune (izocefalie), într-un şir. Este tot principiul simetriei, întrerupt, alterat însă prin personajul principal. Acesta este evidenţiat doar prin mărime, nu prin poziţia în cadrul compoziţiei. Arta mai târzie a evitat în funcţie de posibilităţi această supărătoare ordonare. Ne-am fi aşteptat ca personajul principal să fie plasat în centru, iar cele secundare să fie ordonate simetric în dreapta şi stânga. Dar astfel ajungem la limitele stilului egiptean. Acesta poate reda în relief figurile doar din profil (de ce ? vom afla când va fi vorba de raportul dintre formă şi suprafaţă). Astfel personajul trebuie figurat unilateral, iar toate celelalte, venind spre el, nu pot veni decât din partea opusă. Egipteanul nu poate menţine aici

legea cristalină, deşi cu siguranţă şi-ar fi dorit-o; dar atunci s-ar fi distrus scopul de reprezentare; sclavii nu s-ar fi îndreptat către el, el nu i-ar fi văzut. Deci se poate observa că scopul artistic nu se poate conforma scopului de reprezentare, deoarece a apărut între ele un conflict. Egipteanul renunţă la compoziţia absolut cristalină. Menţine însă, pe cât posibil, compoziţia, de aici ordonarea elementelor perfect egale.

Dificultatea a fost totală, atunci când este vorba de o şi mai mare mulţime de figuri. Aceasta apare în scene de vânătoare, dar mai ales în scenele de bătălie. Astfel în lupta lui Ramses al II-lea împotriva hitiţilor. Scopul de reprezentare îl depăşeşte aici pe egiptean. Mijloacele îi sunt insuficiente, astfel că abandonează scopul artistic. Compoziţia nu mai există. Numai personajul principal, Ramses învingătorul, trebuie văzut mai presus de orice, astfel că este figurat singur supradimensionat. [...]

FORMA ŞI SUPRAFAŢA

Toate obiectele din natură se desfăşoară pe trei dimensiuni: înălţime, lăţime, adâncime. Presupunem azi – aşa cum prefiguraseră deja grecii – că obiectele naturale corporale sunt alcătuite din atomi-molecule. Şi moleculele sunt în esenţă tridimensionale, dar atât de mici, încât nu pot fi măsurate de om. Obiectele din natură apar simţurilor noastre nu ca atomi, ci complexe de atomi. Cel puţin atâta timp cât operăm cu corpuri solide, aceste complexe apar rigide, adică măcar pentru o vreme neschimbate. Concluzia este: fiecare obiect este determinat de trei dimensiuni. Întinderea tridimensională a tuturor obiectelor naturale se numeşte formă.

În ce fel realizăm senzaţia obiectelor naturale exterioare nouă? Prin simţuri. Rolul esenţial îl joacă aici simţul vizual. Dar simţul vizual singur este insuficient pentru a produce senzaţia de formă. Simţul vizual nu poate pătrunde obiectele: el vede numai acea suprafaţă a obiectului care este întoarsă spre noi. Aceasta înseamnă că ochiul nu vede o formă tridimensională, ci o suprafaţă bidimensională: vede înălţimea şi lăţimea, nu însă adâncimea. Este nevoie de un alt simţ care să ne convingă de existenţa adâncimii, iar acesta este simţul tactil. Este suficientă o privire, pentru a recunoaşte că în faţa noastră se află, de pildă, un om. Simţul vizual singur nu ne spune acest lucru, dar ne dăm seama de el pe baza experienţelor pe care le-am avut cu simţul tactil. Am

avea astfel un element esenţial: forma dezvăluită de simţul tactil şi de unul înşelător, aparent: suprafaţa reflectată de simţul vizual. Această suprafaţă se numeşte optică, sau subiectivă.

Ce ne dezvăluie însă simţul tactil? Nu ne spune numai că un corp se delimitează după trei dimensiuni, ci şi că această delimitare apare realizată din nou prin suprafeţe. Nici simţul tactil nu poate străpunge obiectele, le poate cuprinde doar simultan din mai multe laturi, în timp ce simţul vizual nu poate reda decât o latură a acestora. Aşadar şi simţul tactil relatează despre o suprafaţă, fixată în formă: să o numim suprafaţă tactilă sau obiectivă. S-ar putea crede că suprafaţa optică şi cea tactilă constituie un tot. Totul în istoria artei demonstrează cu claritate că sunt două suprafeţe diferite. Opera de artă arată fundamental diferit, în funcţie de tipul de suprafaţă pentru care optează artistul. Prin ce se diferenţiază cele două ?

Suprafaţa optică este în realitate întotdeauna strict bidimensională. În faţa ochilor se desfăşoară o imagine cunoscând doar două dimensiuni: nu trebuie să ne lăsăm amăgiţi de faptul de a fi perfect conştienţi că obiectele figurate în două dimensiuni reprezintă în realitate forme tridimensionale. Conştiinţa internă ne dezvăluie mereu acest lucru, pe baza experienţelor acumulate. Pentru simţul vizual extern, dimpotrivă, obiectele sunt suprafeţe strict bidimensionale, planuri absolute. Toate moleculele pe care le vedem în lucruri stau unele alături de altele într-o suprafaţă.

Ce se întâmplă cu suprafaţa tactilă? Există posibilitatea ca şi suprafaţa tactilă să figureze un plan absolut, ca suprafaţa tactilă şi cea optică să se suprapună, ca de exemplu la cub. Dacă avem un cub în faţa ochilor, din care se vede numai o singură latură, moleculele se află în faţa ochilor într-o suprafaţă. Dar şi simţul tactil produce o suprafaţă plană, în care nu există nici adâncituri, nici proeminenţe. Aici se află şi suprafaţa tactilă bidimensională. Asemenea suprafeţe sunt însă excepţii extrem de rare (de altfel atunci când ţin cubul în mână, îi percep

tridimensionalitatea). Să luăm cazul unui alt cristal oarecare, poliedrul cu mai mult de şase laturi. Nu se va vedea niciodată o singură latură, în afară de cazul în care cristalul este mare şi îl ţinem direct în faţa nasului. Dacă îl privim de la o asemenea distanţă încât să fie recognoscibil în conturul lui general, atunci vedem mai mult decât o latură, iar această multitudine de laturi ce poate fi cuprinsă dintr-o privire se află pentru simţul vizual din nou într-o suprafaţă; simţul tactil sesizează însă imediat că laturile se înclină unele faţă de altele în unghiuri, retrăgându-se în adâncime. Suprafaţa tactilă nu mai este deci bidimensională, ci aproape tridimensională. Să luăm în locul cristalului un corp organic, o figură umană de pildă. Pentru ochi ea apare plană, ca suprafaţă bidimensională; dacă se pipăie această suprafaţă, ea se modelează, aşa cum am spus.

Suprafaţa tactilă şi cea optică sunt deci diferite: cea optică este întotdeauna plană, cea tactilă este de regulă inegală, tridimensională, deci formală; doar în mod excepţional este plană.

Aşa cum am spus, omul nu apelează în primul rând la simţul tactil, atunci cînd vrea să se informeze asupra structurii formale a obiectului natural. Îi sunt suficiente pentru aceasta experienţele anterioare ale simţului tactil, evocate de memorie, deci în conştiinţă de simţul vizual. Se dovedeşte că simţul vizual este important şi decisiv şi pentru perceperea suprafeţei tactile; trebuie să analizăm deci în ce mod se raportează simţul vizual la perceperea suprafeţei tactile.

Experienţa ne învaţă de timpuriu, încă din copilărie, în măsura în care nu sunt experienţe ereditare, că pretutindeni unde simţul tactil ne arată o întrerupere a suprafeţei plane printr-o ridicătură sau adâncitură, simţul vizual percepe o umbră (eventual o lumină, pe care umbra o presupune ca termen de comparaţie). Acolo unde ochiul nostru vede o umbră, nu este nevoie de simţul tactil pentru a ne convinge că se produce o modelare, o ridicare sau cădere în dimensiunea adâncimii. Umbra este indicatorul formei. Umbra nu este însă un

element atât de stabil ca accidentul tridimensional, relieful. Umbra nu se modifică numai în funcţie de luminare, de poziţia privitorului, ci şi de distanţa de la care privitorul vede forma. Există astfel posibilităţi nenumărate; vom evidenţia trei cazuri medii deosebit de importante:

1. Când obiectul este privit din apropiere maximă, din faţa nasului, astfel încât forma nu este percepută ca întreg, ci doar suprafeţe parţiale ale acesteia, umbrele apar de regulă reduse. Suprafaţa nu este mare; cu cât e mai redusă, cu atât se apropie de plan. Concluzia este că în viziunea apropiată suprafaţa tactilă se apropie de plan, deci de suprafaţa optică, deoarece nu poate evidenţia umbrele decât foarte vag.

2. Să ne îndepărtăm acum de obiect până când îi percepem complet contururile în înălţime şi lărgime: se împlineşte astfel condiţia preliminară pentru ca obiectul să poată fi recunoscut ca formă. Acum umbrele sunt mai evidente în suprafaţă (a se ţine un deget foarte apropiat şi apoi puţin mai depărtat); ele se evidenţiază şi la contură, de unde deducem o retragere a suprafeţei în adâncime, o modelare înainte sau înapoi tot în dimensiunea adâncimii. Această distanţă, de la care obiectul este recunoscut ca limitat într-o formă închisă pe baza experienţei referitoare la umbre şi de la care, pe de altă parte, este exact recognoscibilă structura în relief a suprafeţelor sale, se numeşte viziune normală. În viziunea normală caracterul formal al obiectelor apare simţului vizual imperfect cel mai relativ fidel.

3. Dacă ne îndepărtăm şi mai mult de obiectul privit, umbrele mai palide dispar; părţile luminate şi cele întunecate se întrepătrund într-un ton median, câştigând astfel valoare cromatică, care acţionează întotdeauna în plan (optic). Umbrele cele mai profunde, mai întunecate se mai pot doar face remarcate. În viziunea depărtată nu mai funcţionează deci experienţele simţului tactil mergând în paralel cu simţul tactil. Ochiul percepe numai o suprafaţă optică, un plan. Umbrele care mai sunt perceptibile au acum valoare cromatică, de negru: o valoare deci pur plană.

Trebuie așadar să distingem viziunea apropiată, viziunea normală, viziunea depărtată. Viziunea apropiată vede doar fragmente; putem privi succesiv părțile formei și să refacem apoi în conștiință întregul. Viziunea normală vede întregul și părțile (în măsura în care pot fi cuprinse dintr-o privirie) simultan. Viziunea depărtată vede numai întregul, nu și părțile.

Distanța se modifică desigur pentru fiecare obiect în parte. Un perete rămâne plan chiar și de la o depărtare de câțiva pași; un poliedru se vede ca întreg chiar de la lungimea nasului. Cu cât obiectul e mai mic, cu atât viziunea normală se apropie de cea apropiată. Dimpotrivă, viziunea depărtată este întotdeuna ceva complet distinct. Chiar și cel mai mic obiect arată altfel de aproape și altfel de la distanță.

Cum se raportează arta plastică la aceste tipuri diferite de viziune? Dacă ar fi într-adevăr doar o imitare a naturii, atunci ar fi foarte simplu. Ar fi suficient să se toarne în ghips obiectele naturale și să se coloreze în exterior conform naturii. Obiectele ar putea fi privite după dorință de aproape sau de departe: nu ar rezulta nici un efect plastic, nici unul pictural. Arta nu este însă imitare a naturii ci competiție cu aceasta. Artistul ne prezintă obiectele doar în calitățile care ne atrag. Maniera în care o face s-a schimbat radical, de-a lungul timpului, în funcție de epocă și popor. Uneori obiectele au fost redate de aproape, alteori (ca azi de exemplu) de la distanță. Această evoluție constituie la rândul său o parte esențială a istoriei artei, ca și evoluția motivelor. Și, asemenea lor, este în esență dependentă de concepția omului despre lume.

Din capul locului mai trebuie înlăturată o posibilă neînțelegere. Există după cum se știe o artă a formei și o artă a suprafeței. Arta formei este sculptura statuară, care redă obiectele tridimensional, în suprafața tactilă; arta suprafeței este pictura, care le redă bidimensional, în suprafețe optice; relieful se află între cele două. S-ar putea deci crede că statuia plastică ar fi destinată viziunii apropiate, iar pictura, viziunii depărtate. Este corect în

măsura în care statuia acționează cu dificultate de la o distanță prea mare, iar pictura la fel, de la o distanță prea apropiată. Sculptura corespunde deci într-adevăr viziunii apropiate, iar pictura viziunii depărtate. Plastic s-ar traduce prin vizual-apropiat, iar pictural prin vizual-depărtat. Există însă în egală măsură o sculptură picturală, vizibilă la distanță, precum și o pictură plastică, acționând apropiat. Au coexistat întotdeauna în arta plastică statui, reliefuri și picturi, indiferent că erau privite de aproape sau de la distanță. Se afirmă astfel că nu se vor analiza acele „legi ale stilului" în sculptură și pictură, despre care este întotdeauna vorba. S-a dorit stabilirea unor legi pentru materiale și tehnici, de asemenea și pentru forme și suprafețe. Ceea ce este arbitrar din punctul de vedere modern. Fiecare concepție despre lume creează alte legi ale stilului. Legități absolute stilistice sunt la fel de inexistente ca și o estetică absolută.

NOTE

1. Cu o rezervă: scopul de împodobire, precum și cel de reprezentare, nu sunt materiale, izvorăsc din simțul intern, ele apar însă ca exterioare în raport cu opera de artă.

2. Cap frumos: iată o noțiune neclară: frumusețea nu este, în acest caz, numai regularitate, ci și raport între forța de gravitație și forța de creștere. Raporturile dintre dimensiunile părților individuale: „gustul" este diferit: la simetrie nu există gust. De ce este proporția diferită, de ce nu este absolută? Proporția este un raport de echilibru între forța de gravitație și forța de creștere. Aceasta este valabil și pentru mișcarea forței de creștere. Ea poate fi reprezentată mai slabă sau mai puternică. Dacă este reprezentată mai puternică, atunci coloanele, de pildă, devin mai zvelte și totuși echilibrul se păstrează. Astfel se explică diferența în concepție în epoci diferite.

3. Dacă nu în totalitatea corpului cristalului, atunci măcar în părți ale sale. Aceasta ne demonstrează că nici măcar cristalele nu sunt individualități, iar la realizarea lor din molecule forțele de mișcare trebuie să fie active.

4. Simetria este singura lege formală absolută a materiei. Omul rămâne inexorabil legat de materie în actul de creație artistică plastică. Astfel, câtă vreme este vorba de o creație plastică, el are de a face și cu simetria. Dacă renunță complet la simetrie, renunță și la creația artistică plastică. Atunci se îndreaptă către acele arte care sunt doar

mişcare: muzica, poezia. Şi, după părerea mea, către acestea şi aspiră arta modernă.

5. Dar nici Orientul nu este absolut imobil: şi aici există o istorie a unei evoluţii. Chiar şi în arta egipteană întâlnim o asemenea istorie.

6. În raportul dintre scopul de întrebuinţare şi cel artistic se pot imagina trei cazuri:

a. un scop de întrebuinţare mai vechi este menţinut în mod conservator, în timp ce un altul mai nou, incompatibil cu primul, este deja dominant (aşa de pildă, portretul în arta modernă, la fel, se pare, şi în arta egipteană: *Cartea morţilor*, datând din cea de a 12-a dinastie. Aceste reprezentări personale se atenuează, mai târziu, din ce în ce mai mult).

b. Scopul de întrebuinţare şi cel artistic sunt în armonie. Ele sunt consonante în statuile zeilor din arta clasică a Greciei antice, dar nu şi în perioada imperială, în care scopul de întrebuinţare, deşi încă legat de cel artistic, este învins de el; totuşi, se mai realizau statui ale lui Zeus, mai mult însă din raţiuni de stat.

c. Apar noi scopuri de întrebuinţare, determinate de evoluţia în timp, pe care scopul artistic nu îl poate încă urma. Este cazul Egiptului, de pildă în imaginile de bătălii, în general în toate ansamblurile cu multe figuri.

7. În acest mod trebuie explicat portretul realist; frontalitatea, nemişcarea, absenţa trăsăturilor psihice individuale există în continuare. (Erman a observat că pe lângă arta idealistă egipteană apare şi o artă naturalistă, dar care nu se afirmă direct, poate pentru că îi lipsea terenul propice).

CUPRINS

GRAMATICA ISTORICĂ A ARTELOR PLASTICE

VERSIUNEA A DOUA. MANUSCRISUL DIN 1899

Redactor: GHEORGHE BALA
Tehnoredactor: GHEORGHE MIHĂIȚĂ
Tehnoredactare computerizată: LIVIU DOBREANU

Bun de tipar noiembrie 1998
Coli tipar: 15.5. Apărut 1998
Tiparul executat la Regia Autonomă „MONITORUL OFICIAL"